CAHIERS DU CINÉMA



93 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● MARS 1959 ★ 93

NOTRE COUVERTURE



Jean-Claude Brialy et Bernadette Lafont dans **LE BEAU SERGE**, de notre ami Claude Chabrol (Prix Vigo 1959). Une production AJYM FILMS distribuée par **LES FILMS MARCEAU.**

Ne manquez pas de prendre page 46

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

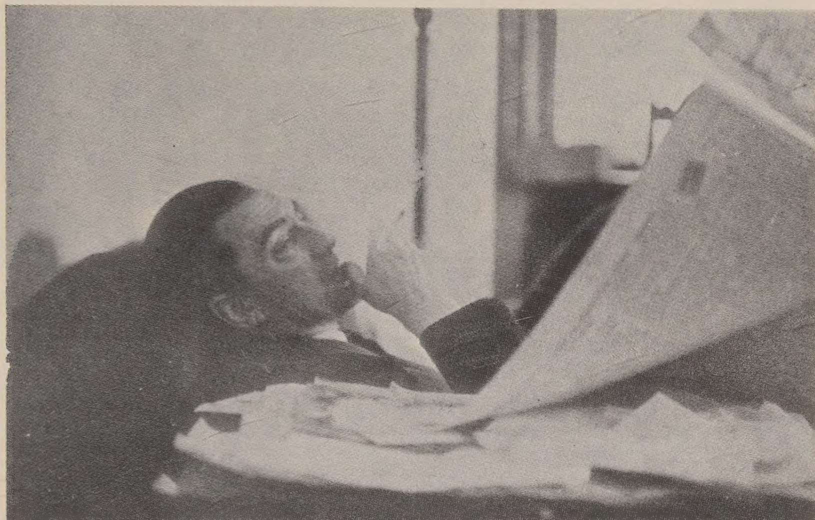
MARS 1959. TOME XVI. — N° 93

SOMMAIRE

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

ENTRETIEN AVEC



LUCHINO VISCONTI

par Jacques Doniol-Valcroze et Jean Domarchi

Venu à Paris pour mettre en scène la pièce de William Gibson « Deux sur la balançoire », Luchino Visconti a bien voulu nous accorder un entretien que nous espérons poursuivre bientôt. La première question que nous lui posons nous avait été suggérée par André Bazin qui travaillait à son livre sur Renoir et désirait savoir dans quelles circonstances Visconti avait été amené à collaborer à La Partie de campagne.

— Les circonstances sont assez drôles. Quand j'étais jeune, j'étais attiré par le cinéma plus que par le théâtre, mais comme décorateur plutôt que comme metteur en scène. Puis je me suis occupé de tout autre chose, de chevaux... etc. Jusqu'au jour où je rencontrai en Italie Gabriel Pascal, le producteur d'*Erotikon*. Il me proposa de faire, en Angleterre, un film d'après un conte de Flaubert (« Novembre ») et cette histoire m'intéressait beaucoup. Mais une fois à Londres, chez Korda où il m'avait donné rendez-vous, j'ai eu tout à coup l'impression que M. Pascal travaillait dans le vide, sans aucune base.

Cela m'a un peu effrayé et je suis allé à Paris voir des amis. Entre autres Coco Chanel qui me dit : « *Si vous voulez connaître quelqu'un de très sérieux qui fasse du cinéma, je vais vous le faire connaître. C'est un de mes amis, il s'appelle Jean Renoir.* » Je ne le connaissais pas, je n'avais pas vu *La Chienne* ni aucun autre de ses films. Il était en train de préparer *Une Partie de campagne*. Je fus son troisième assistant, les deux autres étant Becker et Cartier-Bresson. On me chargea aussi de faire les costumes. Le film n'a

pu être terminé à cause d'une multitude d'incidents : les dents de l'acteur Georges Darnoux, la pluie... etc. Et je suis rentré en Italie.

Trois ans plus tard, Renoir me demandait d'être son assistant pour *La Tosca*. Mais à peine une séquence était-elle tournée que la guerre éclata, et Renoir a dû rentrer en France. Koch, le premier assistant, et moi avons terminé le film : un horrible film. C'est tout ce qu'on a pu faire.

Ensuite j'ai commencé à écrire des scénarios pour moi. Entre autres, l'adaptation d'un conte de Verga. Je dus présenter mon projet au ministère fasciste. Il fut refusé sous prétexte qu'il s'agissait d'une histoire de brigands. Un jour que Gianni Puccini, un de mes collaborateurs, s'était rendu chez Paolini le ministre, il vit mon manuscrit posé sur le bureau. Sur la première page on lisait, écrit en rouge : « *Assez de brigands !* » C'est drôle n'est-ce pas ? Paolini ne pensait pas, bien sûr, à lui et à ses copains fascistes !

C'est alors que j'ai retrouvé dans mes vieux papiers la traduction en français, dactylographiée, que Renoir m'avait passée d'un roman de James Caïn « Le facteur sonne toujours deux fois ». Elle provenait, je crois, d'un échange entre lui et Duvivier. J'ai transposé cette histoire avec mes collaborateurs d'alors, de Santis, Alicarta et Puccini. Et cela donna le scénario d'*Ossessione*. Les fascistes l'ont laissé passer. Mais dès le tournage, ils m'ont causé mille embêtements : ils exigeaient de voir les « rushes » à mesure que je les donnais à développer et, lorsque ceux-ci retournaient à Ferrare, j'avais déjà ordre de couper certains passages. Selon eux, j'aurais dû tout couper. J'ai fait la sourde oreille, j'ai monté mon film comme je le voulais et j'ai organisé une projection à Rome. Ce fut une explosion de dynamite dans la salle : on voyait un film qu'on ne croyait pas possible de voir. Et ensuite *Ossessione* connut le plus grand succès, malgré diverses interventions des fascistes : on vit même des archevêques aller dans les salles pour bénir le film ! (je n'invente rien, c'est un fait véridique). Quand le dernier gouvernement Mussolini s'est réfugié dans le Nord, on a emporté mon film, on l'a coupé et présenté dans sa nouvelle version ; et on a détruit le négatif. Les copies qui existent actuellement sont tirées d'un contretype que j'avais fait faire.

— *D'avoir travaillé avec Jean Renoir, cela a-t-il exercé une influence sur vous ?*

— Renoir a exercé sur moi une énorme influence. On apprend toujours de quelqu'un, on n'invente rien. On invente oui, peut-être, mais on est terriblement influencé, surtout quand on fabrique sa première œuvre. Ce n'est pas qu'*Ossessione* ait été, comme on dit, influencé par le cinéma français en général, mais c'est Renoir qui m'a appris la façon de travailler avec les acteurs. Ce bref contact d'un mois a été suffisant, tant sa personnalité m'avait fasciné.

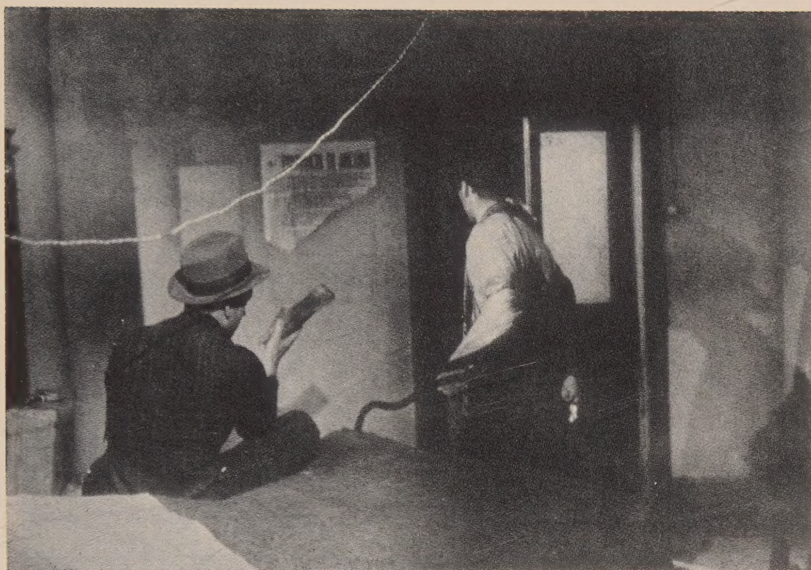
Théâtre et Cinéma

— *Vous étiez-vous occupé de théâtre avant* Ossesione ?

— Oui, mais comme décorateur, ce qui était, tout de même, assez marginal.

— *Est-ce que, par la suite, votre carrière de metteur en scène de théâtre a provoqué un changement dans votre façon de faire des films ?*

— C'est difficile à dire. *La Terra trema* est un film postérieur à mes premières expériences théâtrales et je ne peux pas dire qu'il soit influencé par le théâtre. *Senso* oui, parce que je l'ai voulu ainsi. Le début du film l'indique assez clairement. On voit sur la scène la présentation du mélodrame, et ce mélodrame saute la rampe et se dilate dans la vie. C'est cela l'histoire de *Senso*, un mélodrame : c'est pourquoi j'ai commencé par la séquence du théâtre. J'aurais pu trouver mille autres commencements. En fait le scénario primitif débutait de façon tout à fait différente, par l'arrivée des troupes italiennes à Vérone. Dans un hôpital, on découvrait une espèce de folle qui ne savait plus qui elle était, ni d'où elle venait. C'était la comtesse Serpieri. Mais quand je me suis mis à tourner, j'ai compris qu'à travers tout le film devait se poursuivre le même climat, celui du mélodrame italien, celui du « Trouvère ». Ce film, oui, a été influencé par mes expériences de théâtre. Mais *La Terra trema*, non. Et *Bellissima* sûrement pas.



Ossessione (1942).

— *Et* Nuits blanches ?

— *Nuits blanches* non plus. C'est du théâtre dans la mesure où c'est une histoire à deux entièrement tournée dans un décor de studio. Cela prend une résonance de scène. Mais le film pouvait être tourné aussi bien — si ce n'était des raisons de production — en décors naturels, dans un quartier de Livourne. En fait, il y avait des obstacles insurmontables à cela. Nous étions en hiver : on n'aurait pu tourner que quelques heures, la nuit seulement, dans le froid, dans le vent. Chose impossible car nous avions engagé Maria Schell et pour un temps limité. Cela, bien sûr, a influencé le style du film, mais très modérément.

Je sais ce que l'on dit parfois ; que mes films sont un peu théâtraux et mon théâtre un peu cinématographique. Je ne vois aucun inconvénient à cela. Tous les moyens sont bons. Je ne pense pas que le théâtre doive refuser ces moyens, s'ils lui viennent en aide. Je ne crois pas que le cinéma doive les refuser non plus, si ces moyens lui servent. Bien sûr, on peut faire des fautes : peut-être ai-je exagéré en usant de procédés qui ne sont pas typiques du cinéma. Mais éviter de faire théâtre n'est pas une règle, surtout si l'on songe aux origines du cinéma, à Méliès par exemple.

Question de contenu

— *Pio Baldelli, dans* CINEMA NUOVO, *vous accolle l'épithète de « maniériste ». Si l'on prend ce terme dans le sens d'esthétisme, il est bien évident que vous êtes aussi peu maniériste que possible. Mais dans le sens où le prenaient les gens du* XVIe *siècle par exemple, dans le sens d'une volonté de raffinement dans la décoration, est-ce que vous accepteriez à la rigueur cet épithète ?*

— Non.



Mise en scène de théâtre pour « Un tramway nommé Désir » de Tennesse Williams (1946). (Vittorio Gassman et Rina Morelli).

— *Même pas dans ce cas ?*

— Même pas. C'est Pio Baldelli qui dit cela. M. Rondi, lui aussi, m'a accusé de maniérisme dans *La Terre tremble*. Dans la bouche de M. Rondi, c'est péjoratif. Mais quand M. Rondi revit *La Terre tremble,* dix ans plus tard, il revint tout de même sur son jugement. Parce que *La Terre tremble* est un film qu'il faut revoir, qu'il faudra revoir dans quelque temps. Il faut le revoir, pour ceux qui n'étaient pas d'accord. Dernièrement, j'ai éprouvé une grande satisfaction : CINEMA NUOVO a publié un article d'Oreste del Buono qui revisait complètement son jugement sur *La Terre tremble*. Il dit que, la première fois, il n'avait rien compris, mais que, maintenant, il vient d'éprouver une émotion immense, que c'est un des plus grands films qui aient jamais existé ! Il exagère, bien sûr ! mais l'intéressant c'est qu'il fait un parallèle entre mon film et des romans comme ceux de Verga ou bien de Stendhal. Toutes ces impressions qu'il avait eues d'esthétisme ou de maniérisme étaient le résultat d'une première vision, un peu trop superficielle probablement.

— *Le néo-réalisme, pour vous, porte donc sur une notion, avant tout, de contenu ?*

— Absolument. On a voulu faire du néo-réalisme en s'attachant seulement à la question formelle. Ce n'était plus rien, ça ne voulait plus rien dire, comme on a pu voir ces temps-ci. Le néo-réalisme est avant tout une question de contenu. C'est cela qui est important. *Senso* est un film réaliste en tout cas (je ne sais pas pourquoi on a ajouté ce « néo » !). J'ai tâché de faire du réalisme en plein, tout en donnant cette allure de mélodrame italien

— *Est-il exact que, dans* Senso, *vous ayez cherché à retrouver l'esthétique de certains peintres italiens ? Sadoul cite Fattori.*

— Non. Evidemment, je connais Fattori qui a peint des scènes de batailles contemporaines de *Senso,* mais je n'ai jamais voulu le copier. J'ai essayé simplement de m'approcher de la vérité. Et comme Fattori avait peint la vérité, on conçoit que nos œuvres coïncident sur un certain plan.



Mise en scène de théâtre pour « La Mort d'un commis-voyageur » d'Arthur Miller (1951) (Rina Morelli, Giorgio De Lullo, Paolo Stoppa, Marcello Mastroianni).

— *Dans ces scènes de bataille, on pourrait dire que votre point de vue est stendhalien.*

— Surtout. J'ai toujours pensé à Stendhal. J'aurais voulu faire « La Chartreuse », c'était là mon idéal. Si on n'avait pas fait de coupures dans mon film — et si on l'avait monté comme je voulais, c'était vraiment Fabrice à la bataille de Waterloo. Fabrice passant *derrière* la bataille. Et la comtesse Serpieri a eu pour modèle la Sanseverina. Mon idéal, cela je le confesse, serait de tourner un grand roman de Stendhal : « La Chartreuse », si elle n'avait pas été faite... et bien faite.

— *Hum !* (rires).

— Le film est bien d'Autant-Lara ?

— *Non, de Christian-Jaque.*

— Bref, on pourrait faire de « La Chartreuse » un film extraordinaire. La Sanseverina est un personnage merveilleux. Et puis la ville de Parme se prête vraiment au tournage. L'erreur de Christian-Jaque est de l'avoir tourné à Rome. Pour nous, Italiens, cela est insupportable. Le monde stendhalien est un monde plein de fantaisie, mais il s'attache toujours à quelque réalité. Parme est Parme. Le Pô est le Pô.

— *Et* Nuits blanches? *Pourquoi avoir choisi cette nouvelle de Dostoïewski qui ne semble pas être dans l'axe de vos préoccupations habituelles ? Cette nouvelle purement subjective ?*

— C'est vrai. Mais la naissance de *Nuits blanches* a mille causes. C'était à l'un des moments les plus difficiles de la production italienne. Nous avions l'intention de faire un film, mais qui ne soit pas une très grosse chose, qu'on puisse raconter dans un laps de temps assez réduit, un film qui soit réaliste, comme je voulais, mais qui donne en même temps la possibilité de circuler un peu dans le rêve. On a beaucoup cherché parmi tous les écrivains du monde. C'est Emilio Cecchi qui nous a suggéré les « Nuits blanches » de

Dostoïewski. Moi, je dois dire, je me suis attaché à cette petite histoire — très grande dans Dostoïewski, petite dans mon film — je m'y suis attaché justement pour cette possibilité qu'elle offre d'évasion de la réalité, pour ce contraste entre le réveil, où toutes les choses sont désagréables, et ces trois heures de nuit passées avec cette fille qui devient un peu un rêve, quelque chose d'irréel, de presque impossible. C'est cela, c'est ce jeu, qui m'attirait.

— Le contenu social est donc loin d'être absent, lorsque vous montrez le réveil dans la réalité ?

— Peut-être ai-je même un peu trop tiré de ce côté-là : le contraste entre le rêve et la réalité. Le rythme du film s'y prêtait mal.

— Le tournage a duré longtemps ?

— Le temps fixé : six ou sept semaines. J'ai mis un point d'honneur à ne pas dépasser les délais. On disait qu'il me fallait toujours six mois pour faire un film. Ce qui était vrai. J'ai voulu montrer que je pourrais en tourner un en six semaines. Le film se ressent peut-être de cette gageure.

Le thème du Charlatan

— Dans Bellissima *aussi, il semble que l'histoire n'ait été pour vous qu'un prétexte ; quelque chose d'accessoire et que, au-delà de l'histoire, apparaisse un point de vue sur le monde qui n'est pas particulièrement optimiste.*

— Oui, c'est exact. L'histoire était vraiment un prétexte. Zavattini a été très vexé par les changements que j'ai apportés. Le vrai sujet c'était Magnani : je voulais faire avec elle le portrait d'une femme, d'une mère moderne, et je crois l'avoir assez bien réussi, parce que Magnani m'a prêté son énorme talent, sa personnalité. C'est cela qui m'intéressait. Non pas tellement le milieu du cinéma. On a dit que j'avais voulu peindre ce milieu d'une façon ironique, méchante. Non, çà ce n'est qu'une conséquence.

— Il y a bien quelque part une intention ironique. Ne serait-ce que dans le personnage du metteur en scène, interprété par Blasetti ?

— Oui, j'ai mis de l'ironie là-dedans, mais je ne pouvais pas le dire, parce que Blasetti lui aussi s'est vexé. Il a compris, mais trop tard. Je lui disais : « *Fais ce que tu veux, sois ce que tu es.* » Il le faisait très sérieusement, très gentiment. Mais dans l'accompagnement musical tiré de « L'Elixir d'amour » de Donizetti, il y a un motif qui s'appelle le « thème du Charlatan ». Il revient chaque fois que Blasetti apparaît. Il n'en a rien su. Il ne connaissait pas Donizetti. Mais voilà qu'un beau jour quelqu'un lui révèle la chose. Il m'écrit une lettre indignée : « *Vraiment, je ne te croyais pas capable de ça, etc.* » Je lui répondis : « *Pourquoi ? Nous sommes tous des charlatans, nous les metteurs en scène. C'est nous qui mettons des illusions dans les têtes des mères ou des petites filles. C'est nous qui prenons les gens dans la rue et c'est notre tort. Nous vendons un élixir d'amour qui n'est pas de l'élixir : comme dans l'opéra, c'est du vin de Bordeaux. Ce thème du charlatan je ne l'ai pas mis pour toi, mais pour moi aussi.* » Cela il l'a compris. Et nous nous sommes réconciliés.

Voilà pour l'ironie que j'ai mise dans ce personnage. Un tout petit peu, aussi, dans celui de Walter Chiari. C'est un cynique. Le monde du cinéma est plein de ces sortes de gens.

Je ne comprends pas pourquoi aucun distributeur en France n'a voulu de *Bellissima.* Le savez-vous ? Pour moi, je n'en sais rien.

*— Une chose est sûre, c'est qu'on a perdu la trace de celui qui a acheté les droits de distribution. C'est incroyable, mais c'est la seule raison qui empêche sa sortie, car de nombreuses salles spécialisées, le circuit de l'*AFCARE*, par exemple, seraient ravies de le passer.*

— Impossible de reconstituer le fil ?



Maria Schell dans *Nuits blanches.*

— *A moins de revenir au bout du fil, en Italie.*

— Précisément. C'est ce bout qui doit être en cause. Je veux parler des producteurs. Pourtant le film a eu du succès en Italie, en Amérique, à Londres. Pourquoi ne marcherait-il pas aussi bien à Paris, ne serait-ce que sur le nom seul de Magnani ?

C'est comme du grec

— *On dit qu'une des caractéristiques du néo-réalisme italien c'est d'employer comme acteurs des gens de la rue, alors que vous, sauf dans* La Terra trema, *il semble que vous préfériez les professionnels.*

— Employer des non-professionnels ce n'est pas du tout une condition indispensable du néo-réalisme. Certes, il est possible de prendre dans la rue des gens « vrais » qui adhèrent exactement au personnage, mais le travail c'est, ensuite, de les faire devenir des acteurs. J'ai passé des heures et des heures avec mes pêcheurs de *La Terre tremble* pour leur faire dire une toute petite réplique. Je voulais obtenir d'eux le même résultat que d'un acteur. S'ils avaient du talent, et ils en avaient (ils avaient surtout une chose extraordinaire : aucun complexe devant la caméra), ils pouvaient y parvenir très vite. Le vrai travail, avec les acteurs, c'est de leur faire vaincre leurs complexes, leur pudeur. Mais ces gens-là n'avaient aucune pudeur. J'obtenais d'eux ce que j'obtenais des acteurs après un temps beaucoup plus long. De même, le texte n'était pas un texte préconçu. Je le faisais faire par eux-mêmes. Par exemple, je prenais les deux frères et je leur disais : « *Voilà, la situation est celle-ci. Vous avez perdu la barque, vous êtes dans la misère, vous n'avez plus à manger, vous ne savez plus que faire. Toi, tu veux t'en aller, tu es tout jeune, et l'autre veut te retenir. Dis-lui ce qui t'attire loin d'ici.* » Il me répondait : « *Voir la ville de Naples, je ne sais pas, enfin...* » — « *Bon, c'est ça, mais encore pourquoi*

ne veux-tu pas rester ici ? » Il me disait alors exactement ce qu'il dit dans le film : « *Parce que ici on est comme des animaux. On ne nous donne rien. Alors je voudrais vite voir le monde.* » Pour lui, le monde c'était Naples, c'était très loin, c'était le pôle Nord... Puis je suis allé à l'autre : « *Qu'est-ce que tu dirais à ton frère, pour le retenir, à ton vrai frère ?* » Il était déjà ému, les larmes aux yeux. Il croyait que c'était son vrai frère. C'est ce qu'on veut obtenir des acteurs et qu'on n'obtient jamais. Les larmes aux yeux, donc, il disait : « *Si tu vas plus loin que les Faraglioni* (c'est le nom des deux récifs), *la tempête t'emportera.* »

Qui aurait pu écrire çà ? Personne. Il le disait en sicilien et je ne peux le répéter exactement, car je ne me rappelle plus le dialecte, mais c'était très beau, c'était comme du grec.

Le dialogue naissait donc comme cela. Je ne fournissais que l'esquisse. Eux apportaient des idées, des images, des fioritures. Puis je leur faisais répéter le texte, trois ou quatre heures parfois, ainsi qu'on fait avec les acteurs. Mais on ne changeait plus les mots. Ils étaient devenus fixes, comme s'ils étaient écrits. Et pourtant ce n'était pas écrit, c'était inventé par les pêcheurs.

— *Le texte était-il compréhensible aux Italiens ?*

— Peu. Il est très difficile.

— *N'existe-t-il pas une version parlant sicilien ?*

— L'originale, celle que je possède chez moi et qui est passée à Venise avec des sous-titres, est en vrai sicilien, qui est comme du grec : on n'y comprend rien. C'est une langue extraordinaire. Une langue qui a des *images*. Seul Verga a pu refaire cela. Il a inventé une langue spéciale, intermédiaire entre l'italien et le dialecte. C'est, si vous voulez, de l'italien, mais qui garde la construction dialectale. Quant au vrai dialecte catanais, celui des pêcheurs de *La Terra trema* il est vraiment très difficile à comprendre.

Lorsque Brancati, qui est un très bon auteur sicilien, a entendu ces dialogues, il s'est écrié : « *Mais ce sont les plus beaux dialogues du monde ! On n'aurait jamais pu écrire*



La Terra trema (1948).



Christian Marquand et Farley Granger dans *Senso* (1954).

quelque chose comme çà ! » C'est vrai. Ces dialogues sont beaux, parce qu'ils sont justes. C'est comme une part de ces gens-là. Même dans les moments dramatiques ils s'expriment ainsi.

De Sica a fait parfois des choses que je ne peux pas comprendre. Dans *Le Voleur de bicyclette,* par exemple, il a fait doubler Maggiorani par un acteur et le texte même ne convient pas au visage de Maggiorani. Encore *Le Voleur de Bicyclette* est-il une chose très belle, très vigoureuse, mais c'est là une erreur grave à mes yeux. Moi-même malheureusement, j'ai dû employer le doublage dans *Senso* parce que Granger et Valli ont tourné en anglais.

— *Avez-vous accompli un gros travail sur Alida Valli ?*

— Non, c'est venu assez facilement, Mais, vous savez, ma première idée pour *Senso* c'était Bergman et Brando.

— *Mais Valli a été excellente.*

— Oui, finalement elle n'était pas mal. Pour Bergman, Rossellini n'a pas voulu. C'était le moment où il était très jaloux. Il refusait qu'elle tourne avec un autre que lui. Elle, aurait accepté, mais... enfin, bref. Quant à Brando c'est la Lux qui n'a pas voulu de lui et qui a imposé Granger. Etrange n'est-ce pas ? C'est regrettable, ç'aurait été vraiment quelque chose d'extraordinaire que d'avoir ensemble Bergman et Brando !

« Vive l'Autriche ! »

— *Qu'est-ce qui pour vous est le plus important dans* Senso, *son aspect social ou subjectif ?*

— C'est vers l'aspect historique que je l'avais orienté tout d'abord. Je voulais même qu'il s'appelle *Custozza* du nom d'une grande défaite italienne. Ce fut un tollé : la Lux, le ministère, la censure... (Au début même on ne voulait pas de « *Senso* ». Pendant le tournage, le claquette portait « *Ouragan d'été* ».) La bataille donc à l'origine avait une importance beaucoup plus grande. Mon idée était de dresser un tableau d'ensemble de l'histoire italienne sur lequel se détacherait l'aventure personnelle de la comtesse Serpieri, mais celle-ci, au fond, n'était que la représentante d'une certaine classe. Ce qui m'intéressait, c'était de raconter l'histoire d'une guerre mal faite, faite par une classe seule et qui fut un désastre.

Le final primitif, lui aussi était tout différent de celui que vous voyez maintenant. Je l'ai tourné effectivement la nuit, dans une rue du Trastevere, celle même où Livia court et crie dans la seconde version. Mais la première ne se terminait pas par la mort de Franz. Nous y voyions Livia passer parmi des groupes de soldats ivres, et la toute fin montrait un petit soldat autrichien, très jeune, seize ans à peu près, complètement ivre, appuyé contre un mur, et qui chantait une chanson de victoire, comme celles qu'on entend dans la ville. Puis il s'arrêtait, il pleurait, il pleurait, il pleurait et criait : « *Vive l'Autriche !* »

Guallino, le vieux Guallino, mon producteur, un homme très sympathique était venu assister au tournage. Il marmonnait derrière mon dos : « *C'est dangereux, c'est dangereux* ». Peut-être. Mais pour moi c'était beaucoup plus beau cette fin ! On laissait Franz à ses affaires, on s'en fichait de Franz ! Peu importait qu'il meure ou qu'il ne meure pas ! On le quittait après la scène dans la chambre où il se montrait si répugnant. Inutile qu'il soit fusillé. On restait donc sur elle, qui courait le dénoncer et se sauvait dans la rue. Elle passait au milieu des putains, et devenait une espèce de putain elle-même, allant d'un soldat à l'autre. Puis elle s'enfuyait en criant : « *Franz, Franz !* » Et l'on passait sur le petit soldat qui était le représentant de ceux qui payaient la victoire et qui pleurait vraiment, pleurait à chaudes larmes en criant « *Vive l'Autriche !* »

Les malheurs de Senso

J'ai dû couper. On a brûlé le négatif. On a dépensé encore des millions pour faire la mort de Franz. Je l'ai tournée au château Saint-Ange à Rome, parce qu'on ne pouvait plus aller à Vérone. J'ai tâché de faire le moins mal possible, mais pour moi ce n'était pas cela la fin de *Senso* : la vraie fin, c'était un petit soldat, un petit paysan autrichien qui n'a aucune responsabilité et qui pleure parce qu'il est ivre. Ou plutôt, il chante parce qu'il est ivre, il pleure parce qu'il est homme, il crie « *Vive l'Autriche* ! » le jour d'une victoire qui ne sert à rien, parce que l'Autriche sera bientôt détruite, comme l'a dit Franz dans la chambre. Ce cri de « *Vive l'Autriche !* » et les larmes du petit soldat prenaient une importance énorme. Bref, le film devait s'appeler *Custozza* et finir par « *Vive l'Autriche !* » Çà c'était *Senso*.

Il y a eu d'autres changements faits à mon scénario. On n'aurait pas dû couper la scène de l'Etat-Major où Ussoni demande au capitaine de laisser intervenir les troupes des partisans. Le capitaine répondait : « *Ordre du général Lamarmora. Vous ne devez pas bouger Ce sont les troupes régulières qui doivent livrer bataille.* » Ussoni alors : « *Remerciez le général Lamarmora de notre part et dites-lui que nous attendrons le résultat de la bataille.* » Le résultat, ce fut une grande défaite. C'est parce que ce passage a été coupé qu'on ne comprend plus rien à cette séquence. En effet, dans la version coupée du film, on quitte Ussoni en uniforme et on le retrouve en paysan sur une charrette. En réalité les choses se passaient comme suit : Ussoni prenait congé du capitaine et, à ce moment, on entendait les trompettes qui annonçaient l'arrivée du général ; Ussoni le croise dans la cour et, au lieu de le saluer, il remet son chapeau sur la tête... tac ! Cela signifiait quelque chose çà. Non ?... Tac ! Et puis on voyait le capitaine, pris de remords, courir après Ussoni et lui dire : « *Passez tout de même par Valerio* » et lui conseiller de se mettre en civil. Il veut lui éviter de se faire tuer. En réalité ce qui comptait, c'était la violence de la scène... Si on vous coupe tout ce qui compte, alors çà ne vaut plus la peine de faire du cinéma.

(*Propos recueillis au magnétophone, par* JACQUES DONIOL-VALCROZE *et* JEAN DOMARCHI.)

SAM FULLER



SUR LES BRISÉES DE MARLOWE

par Luc Moullet

Les jeunes cinéastes américains n'ont rien à dire, et Sam Fuller encore moins que les autres. Il a quelque chose à faire, et il le fait, naturellement, sans se forcer. Ce n'est pas un mince compliment : nous détestons les philosophes manqués qui font du cinéma malgré le cinéma et y répètent les découvertes des autres arts, ceux qui veulent exprimer un sujet digne d'intérêt par un certain style artistique. Si vous avez quelque chose à dire, dites-le, écrivez-le, prêchez si vous voulez, mais fichez-nous la paix.

L'on pourra s'étonner d'un tel *a priori* à propos d'un cinéaste qui avoue de très hautes ambitions, et qui est l'auteur complet de presque tous ses films. Mais c'est justement ceux qui le classent parmi les scénaristes intelligents qui n'apprécient pas *The Steel Helmet,* ou qui, en son nom, rejettent *Run of the Arrow*, que, autre possibilité, ils défendent pour des raisons totalement gratuites.

MACHIAVEL ET LE COUCOU

De la cohésion. Sur quatorze films, ancien journaliste, il en consacre un au journalisme, ancien reporter criminel, quatre au mélodrame policier, ancien soldat, cinq à la guerre. Les quatre westerns s'apparentent au film de guerre, puisque la lutte perpétuelle contre les éléments, en laquelle l'homme reconnaît sa dignité, qui définit la vie du pionnier du siècle passé, n'est prolongée en notre époque que par celle du soldat : c'est pourquoi « *la vie civile est pour moi sans intérêt* » (*Fixed Bayonets*).

Dans *The Dark Page,* petit roman noir bâclé en quatrième vitesse, un journaliste arriviste arrivé tue accidentellement son ancienne maîtresse ; par défi, jeu et nécessité professionnelle, il lance sur l'affaire son meilleur reporter et se trouve amené à commettre meurtre sur meurtre pour ne pas être découvert. Le problème : la mise en situation — et par là la mise en question — du comportement fasciste, comme dans *Touch of Evil.* Mais ici, Quinlan et Vargas se donnent la main : l'apport esthétique du premier — car beau est le fascisme — et l'apport moral du second — seul, il a la raison pour lui — s'additionnent. Welles renie Quinlan, mais il est Quinlan : éternelle contradiction qui trouve ses origines à la fin du moyen âge, dans la renaissance italienne et le drame élizabethain, et que définit parfaitement la célèbre parabole du coucou du *Troisième homme.* Avec Fuller, c'est différent : quittant le domaine de l'absolu, il nous propose un compromis entre la morale et la violence, chacune nécessaire, contre leurs propres excès. A ce compromis, correspond la conduite d'Adam Jones, le commandant d'*Hell and High Water,* le métier du soldat et du policier, et du cinéaste d'ailleurs. Les valeureux soldats de *The Steel Helmet* tuent avec le même plaisir que les gangsters de *Pick Up on South Street :* seul, un certain *apprentissage de la relativité* pourra nous faire entrevoir de plus hauts domaines : d'où ce non-conformisme intégral. Les salauds deviennent des saints. Personne ne peut s'y reconnaître. C'est pour l'amour d'une femme que le traître Bob Ford, la honte de la saga de l'Ouest, tue Jesse James. C'est pour l'amour d'une femme que James Reavis, devenu le baron de l'Arizona grâce à un complot monstrueux échelonné sur vingt ans, avouera tout au moment où il n'avait plus rien à redouter et fera volontairement sept ans de prison. C'est un lâche, un antimilitariste, Denno, qui deviendra héros de guerre (*Fixed Bayonets*). C'est un pickpocket, Skip (*Pick Up on South Street*), qui, grâce à l'amour d'une femme, arrachera aux espions communistes les précieux documents qu'ils venaient d'intercepter, et se réhabilitera en même temps. Charity Hackett, la rédactrice en chef, aux mœurs de gangster, de la Park Row, sera finalement conquise par l'opiniâtreté de son concurrent démocrate, Phineas Mitchell, qu'elle a essayé de couler par tous les moyens ; elle le sauve de la ruine et l'épouse. Ici, et dans *Fixed Bayonets,* est amorcé ce thème wellesien du double qui constitue l'ossature de *House of Bamboo :* l'identité du policier associé aux gangsters ne nous est révélée qu'au beau milieu du film, et rien ne nous permettait de le distinguer des autres. Et c'est même le chef de la bande qui lui tend la main, qui le sauve de la mort : « *Paradoxalement, Fuller, si décidé, si viril, est un maître de l'ambiguïté* », a dit Domarchi. Ici, l'étude des deux personnages donne un sens profond à cette juxtaposition, qui, chez un Welles, reflète les artifices d'une mauvaise conscience. Quinlan et Vargas ne peuvent se comparer, car ils sont complémentaires, et ne forment en réalité qu'un seul être, celui de l'auteur, tandis qu'ici, Sandy et Eddie *peuvent* être comparés. Ce qui, bien au contraire, n'empêche pas Welles d'être incommensurablement plus grand que Fuller. Il y a d'ailleurs gros à parier que, s'il s'en va voir un jour *Run of the Arrow,* excédé, il quittera le fauteuil avant le générique.

FULLER AU-DESSUS DE LA POLITIQUE

Pour le non-conformisme, *Run of the Arrow* bat tous les records : au lendemain de la défaite, O'Meara, soldat sudiste, s'en va chez les Sioux pour lutter contre le joug nordiste. A moitié convaincu par le capitaine Clark, le yankee libéral, qui lui montre l'inanité de sa haine, et instruit par le malheureux exemple du lieutenant Driscoll, le yankee fasciste, il reviendra vers sa patrie. En juillet 1956, dans le *New York Times,* Fuller a



Fixed Bayonets (*Baïonnette au canon*) (1951).

lui-même précisé le sens de la fable, qui expliquerait les difficultés du régime américain contemporain : les adversaires politiques du gouvernement, de quelque temps que ce soit, essaient de mûrir leur vengeance en faisant amitié avec les ennemis de leurs pays. Il y a là plusieurs interprétations possibles, et Fuller laisse entendre que l'alliance avec les Indiens d'alors correspond à l'alliance, à propos de la question du Sud, avec les éléments noirs les plus violents. Contrairement à ce que l'on a pu dire de Fuller, il n'y a chez lui nul manichéisme, encore moins que chez Brooks, puisque nous trouvons deux types de Nordistes, deux types de Sudistes, plus quatre types d'Indiens. Et l'*Huma-Dimanche* de s'étonner d'une telle confusion : « *Les Sudistes sont anti-racistes, les Nordistes sont racistes, les Indiens pro-Américains, et certains Américains pro-Indiens* ». Lorsque les renégats seront amenés à se contredire, c'est-à-dire à faire massacrer leurs concitoyens, ils tourneront bride : « *The end of this story could only be told by you* », ou, si l'on préfère, car nous sommes en juillet 56, la vie des Etats-Unis dépend du bulletin que vous déposerez dans l'urne en novembre prochain. Voilà donc, en apparence, un film nationaliste, réactionnaire, nixonien. Fuller serait-il donc ce fasciste, cet ultra que dénonça naguère la presse communiste ? Je ne le crois pas. Il a par trop le don de l'ambiguïté pour pouvoir appartenir exclusivement à un seul parti. Si le fascisme est le sujet de son œuvre, Fuller ne s'érige pas en juge. C'est un fascisme tout intérieur qui le préoccupe, plutôt que ses conséquences politiques. C'est pourquoi les personnages de Meeker et Steiger sont plus forts que celui de Michael Pate dans *Something of Value :* Brooks est bien trop sage pour être concerné, alors que Fuller, lui, est en son élément ; il parle de ce qu'il connaît. Et seul le point de vue sur le fascisme de quelqu'un qui a été tenté est digne d'intérêt.

Fascisme de gestes plus que d'intentions. Car il ne semble pas que Fuller soit si fort en politique. S'il se proclame d'extrême-droite, n'est-ce point pour masquer, sous des

dehors plus conventionnels, un point de vue moral et esthétique appartenant à un domaine marginal peu estimé ?

Fuller anti-communiste ? Pas précisément. Car il confond, en partie sans doute à des fins commerciales, communisme et gangstérisme, communisme et nazisme. Il imagine les représentants de Moscou, dont il ignore tout, d'après ce qu'il sait, par sa propre expérience, des nazis et des gangsters. N'oublions pas qu'il ne parle que de ce qu'il connaît. Lorsqu'il dépeint l'ennemi (et dans *The Steel Helmet, Fixed Bayonets* et *Hell and High Water,* il s'arrange généralement pour le passer sous silence), c'est un ennemi très abstrait, très conventionnel. Seul le dialogue met les points sur les i, et il est fort regrettable que *Pick Up on South Street et China Gate* nous soient *verboten* pour un motif aussi peu fondé.

La morale est affaire de travellings. Ces quelques traits n'augurent en rien de leur expression, ni de leur qualité d'expression, qui peuvent souvent les démentir. Il serait bien stupide de prendre ce film si riche pour un plaidoyer pro-Indien ou raciste, comme il serait stupide de prendre Delmer Daves pour un courageux cinéaste anti-raciste parce que, à chacun de ses contrats, une clause stipule des relations amoureuses entre des êtres de race différente. Le public non averti n'y voit que du feu, et c'est toujours lui qui a raison.

DU CINEMA MODERNE

L'appareil glisse sur la gauche en contrebas d'un champ de maïs aux admirables tons jaune foncé, jonché de cadavres de soldats en uniformes sales et sombres, recroquevillés dans les positions les plus curieuses, puis remonte cadrer Meeker, endormi sur sa monture, en pitoyable état. Sur un fond de fumée noire très dense, se détache Steiger, tout aussi crasseux, mais habillé en paysan. Il tire sur Meeker, s'en va fouiller sa victime, découvre à manger dans ses poches, s'installe sur le corps pour casser la croûte ; s'apercevant qu'il y a aussi du pain, il en prend ; il allume un cigare. Meeker commençant à râler, incommodé, il s'en va un peu plus loin. Gros plan de Steiger, qui mâche et qui fume. Alors, en énormes lettres rouges, s'inscrit sur son front et sur son menton le titre du film. C'est bien là la première fois que le générique est fait sur le visage de l'homme, et sur le visage d'un homme en train de manger. Cette séquence, digne d'une anthologie du cinéma moderne, révèle déjà quelques-unes des qualités maîtresses de notre cinéaste.

1° Le sens poétique du mouvement d'appareil. Chez beaucoup de cinéastes ambitieux, les mouvements de caméra dépendent de la composition dramatique. Jamais chez Fuller, où leur gratuité est heureusement totale : c'est en fonction du pouvoir d'émotion du mouvement que s'ordonne la scène. Ainsi, à la fin de *The Steel Helmet,* de ce lent déplacement de l'appareil, où, sous le feu passionné des mitrailleuses, s'écroulent, selon un rythme musical, les ennemis. *Fixed Bayonets* fourmille de très longs travellings circulaires de 360°, et en gros plans par-dessus le marché, qui, sautant de visage en visage, sont ainsi empreints d'un rythme fascinant.

2° Un humour fondé sur l'ambiguïté. Ici, c'est le contraste entre le corps de Meeker agonisant et l'impassibilité de Steiger affamé. Plus loin, en un étonnant gros plan, nous verrons un paysan du Sud déverser en chansons la force de sa haine contre les Yanks. Ajoutez à cela quelques réflexions aujourd'hui piquantes sur la Constitution des Etats Unis. Walking Coyote avoue que s'il n'a pas cherché à devenir chef de sa tribu, c'est parce que la politique le dégoûte. Indigné de ce qu'on songe à le pendre, il s'exclame : « *Ah ! quelle époque ! De mon temps, ça ne se passait pas comme ça. Aujourd'hui, il n'y a plus de morale. Les jeunes massacrent les vieillards, ils tuent, ils s'enivrent, ils violent.* » Réplique qui pourrait fort bien se rencontrer dans *Les Tricheurs* ou quelque film américain sociologique, et qui placée dans la bouche d'un Sioux de 1865, nous fait pouffer. A chaque dialogue, Fuller s'amuse à nous déconcerter ; il fait semblant d'épouser tous les points de vue, et c'est ce qui rend son humour sublime. Chaque scène d'amour (celle des sourcils dans *House of Bamboo,* celle du tatouage et de la gifle dans *Hell and High Water,* où nous trouvons aussi une admirable mise en boîte du polyglottisme Vitapointe) renchérit sur un motif très banal par un texte plein de verve et d'originalité.

3° Une recréation de la vie qui n'a pas grand-chose à voir avec celle qu'on nous impose à l'écran. Plutôt qu'à Brooks le civilisé, c'est à *L'Atalante* qu'il faudrait se rapporter. Fuller est un grossier personnage ; tout ce qu'il fait est incongru. Un brin de folie l'habite. Mais nous avons grand besoin de fous, car le cinéma est l'art le plus réaliste ; et dans l'évocation de l'existence, les cinéastes sensés en sont restés aux traditions qu'ont établies depuis des siècles littérature et peinture, contraintes d'oublier la vérité la plus superficielle par leur réalisme propre, limité visuellement et temporellement. Seuls les fous peuvent espérer créer un jour une œuvre comparable au modèle vivant, qui n'atteindra d'ailleurs jamais le dixième de vérité de l'original. Mais personne ne dit mieux. Chez Fuller, nous voyons tout ce que les autres sabrent délibérément dans leurs films : le désordre, la crasse, l'inexplicable, la barbe mal rasée, et une sorte de laideur fascinante du visage de l'homme. C'est un trait de génie qu'avoir choisi Rod Steiger, petit lourdaud trapu dénué de tout prestige, dont le chapeau aplati cache les traits à la moindre plongée, mais à qui une démarche et un port disgracieux confèrent la force même de la vie. On aura pu remarquer la sympathie du metteur en scène pour les corpulents, les grassouillets : un Gene Evans tient la vedette dans quatre de ses films. Et — appliquons ici aux personnages la fameuse et truffaltienne théorie des auteurs — son estime diminue avec le nombre des kilos. Ces héros minces au visage anguleux, John Ireland, Vincent Price, Richard Basehart, Richard Kiley, Richard Widmark n'ont pas de poids suffisant pour ne pas être tentés par la bassesse. C'est que l'homme appartient à l'ordre de la terre, et il doit lui ressembler, avec toute son âpre beauté.

Fuller est un primaire — mais un primaire intelligent, ce qui apporte à son œuvre de si singulières résonances — ; le spectacle du monde physique, le spectacle de la terre est son meilleur terrain d'inspiration, et s'il s'attache à l'être, c'est seulement dans la mesure où celui-ci se rattache à la terre. C'est pourquoi la femme est assez souvent passée sous silence (non pas dans *Park Row, Pick Up on South Street* et *Forty Guns,* où elle garde des mœurs d'homme fullerien ; non pas dans *Hell and High Water, China Gate* et encore *Forty Guns,* où Fuller évoque avec un talent fou le contraste entre la



Hell and High Water (*Le Démon des eaux troubles*) (1953).

bête et l'ange, ce qui dissipe toute équivoque). C'est pourquoi le corps de l'homme intéresse tout particulièrement — cent fois il est inspiré par les corps nus des Indiens, comme par les corps nus des marins d'*Hell and High Water ;* au sortir de *Run,* nous avons l'impression de n'avoir jamais vu auparavant de vrais Indiens dans un western — et la partie du corps qui l'intéresse encore plus particulièrement est celle qui touche constamment au sol : nul doute, Fuller est philopode. Au premier plan, à la rencontre avec Walking Coyote, la caméra racle la terre, recadre des pieds, et ne remonte qu'accidentellement sur les visages. Et ce style va jusqu'à fonder la symbolique de l'œuvre : la course de la flèche, pivot et titre du film, est la course d'un homme en mocassins poursuivant un homme nu pieds (lequel est d'ailleurs un fantassin, qui après avoir rencontré un certain Walking Coyote, épousera une certaine Yellow Moccasin). Le meilleur sera celui qui aura les pieds les plus solides. Pieds sanglants, pieds fatigués, pieds lourdement efficaces, pieds légers, pieds bottés, avec quelle virtuosité Fuller, qui avait eu tout le temps d'étudier la question lors de son voyage au Japon, dépeint les différents styles des coursiers ! Qui mieux que lui pourrait filmer les Jeux Olympiques à Rome l'année prochaine ? Les fesses ont aussi la vedette, puisque trente secondes sont consacrées à une étude minutieuse du problème du confort de la selle du cavalier.

UN DESORDRE A LA VIGO

Cinéaste tellurien, poète du tellurique, il se passionne pour l'instinctif. Il aime à montrer la souffrance, d'une façon encore plus sadique que de Mille : amputations (même une main délibérément coupée dans *Helle and High Water*), douloureuses extractions de balles de son propre corps (*Fixed Bayonets*) ou de celui des autres (*Run of the Arrow*), avec forces pertes de sang. Un gosse sans défense se fait massacrer dans un coin de la Park Row. L'amour lui-même ne néglige pas les joies du sadisme (*Pick Up on South Street*). Avant d'être assommé à coups répétés de marteau, le Jap d'*Hell and High Water* se plaint de ne pas avoir été frappé assez fort : on dirait du chiqué. Festival de cruautés et d'orgies ; *Run of the Arrow* se termine sur cet admirable plan où Meeker, en train d'être écorché vif, reçoit la grâce d'une balle en plein milieu d'un front rouge et suant.

Je citais Vigo, et cela est encore plus évident à travers *Pick Up, Steel Helmet* et surtout *Fixed Bayonets :* sur un script très concerté, et dans un plan prémédité, Fuller compose des actions sans référence à une dramaturgie préfabriquée. On y fait n'importe quoi, et il est bien difficile d'y comprendre quoi que ce soit. Les rapports des soldats entre eux, rapports moraux et rapports dans le plan, où tous les visages sont tournés vers un sujet différent, créent tout un labyrinthe de significations. Et l'on peut appliquer à Fuller ce que Rivette dit de Vigo : « *Il suggère une incessante improvisation de l'univers, une perpétuelle et tranquille et sûre création du monde.* »

L'ANTI-TATI

Sur le plan formel, nous découvrons pour la première fois vraiment ce côté Fabrice à Waterloo que l'on a souligné si souvent et si complaisamment à propos d'œuvrettes mineures. Ce bizarre fullerien explique son goût pour les décors exotiques — six de ses films se situent en Extrême-Orient — mystérieuses pagodes (*The Steel Helmet*), statues, maisons et mobilier à la mode nippone (*House of Bamboo*), qui possèdent le même relief, le même pouvoir de vie que le métro, les arrière-cours des immeubles de Chicago et ses maisons sur pilotis dans *Pick Up*. Et surtout, lorsqu'il s'agit d'évoquer la complexité de la machinerie moderne, Fuller devient le plus grand metteur en scène du monde ; — chez lui *l'univers artificiel et l'univers naturel présentent les mêmes caractères :* il sait admirablement rendre le côté touffu, massif et mystérieux des armes à feu, d'un dépôt de munitions (*China Gate*), d'un building tout neuf (*House of Bamboo*), du mécanisme d'un sous-marin, où les variations successives des fonds de teint accroissent le réalisme et l'originalité, d'une usine atomique (*Hell and High Water*). La nature constitue aussi un décor baroque : extraordinaires sous-bois embrumés de *Steel Helmet* et montagnes enneigées de *Fixed Bayonets.*



Run of the Arrow (*Le Jugement des flèches*) (1956)

Exception parmi les grands coloristes, il préfère, avec Joseph McDonald, les teintes intermédiaires, bruns, ocres noirâtres, violets pâles, blancs sales, couleurs de la terre, à la franchise de l'arc-en-ciel, qu'évoquent cependant le parc d'attraction d'*House of Bamboo* et la plastique de *Run of the Arrow*.

UN FILM FAIT AVEC SES PIEDS

Si, à chaque instant, *Fixed Bayonets* créait une suite de rapports originaux entre les héros et burinait les visages avec un art consommé, il n'en est pas de même avec *Run of the Arrow,* où c'est seulement par éclairs que nous retrouvons ces confrontements d'être à être. O'Meara et Driscoll, Crazy Wolf et O'Meara, Driscoll et Crazy Wolf, par des sourires en coin, préfigurent les joies de la compétition, ou, par des regards mauvais, contiennent leur rage lorsqu'un tiers ou une femme s'interposent. Le goût de la lutte, de la violence, crée une complicité entre adversaires, au nom de laquelle l'un sauve l'autre, thème de *House of Bamboo* repris par plusieurs fois ici. Mais cela ne constitue qu'une faible partie du tout. Pourquoi ?

A la Fox, Fuller était contraint à respecter certaines formes traditionnelles de découpage et de tournage, et de *travailler* à l'intérieur de celles-ci. Il devait se donner du mal. Tandis que pour sa firme à la dénomination shakespearienne, loin de mille kilomètres d'Hollywood, il était libre comme l'oiseau. Le scénario est extrêmement élaboré, avec ses correspondances subtiles, mais le film souffre — et bénéficie — d'un déséquilibre constant. Comme Fuller aime à tourner, plus qu'un tout, une suite de scènes qui lui plaisent, libre, il néglige le reste, toutes ces liaisons obligatoires : il les escamote au

découpage ou au tournage — d'où ces trous multiples — ou s'en désintéresse — et la direction d'acteurs devient pratiquement nulle. *Fixed,* c'était le désordre dans l'ordre, parfaite synthèse formelle de la morale fullerienne du compromis. C'était son chef-d'œuvre dans la mesure où la folie ne peut vraiment s'exprimer que grâce à un surcroît de raison. Tandis que *Run,* c'est le triomphe de la désinvolture, de la nonchalance, de la paresse. Peut-être jamais cinéaste n'est allé aussi loin dans le bâclé (sinon ce pauvre Josef Shaftel avec *The Naked Hills*). Quelles que soient les négligences, l'on ne peut pas ne pas être fasciné par la spontanéité qu'elles impliquent : *Fixed* est ou sera bientôt un classique, tandis que *Run* demeurera un film de chevet. Fuller est un amateur, un paresseux, c'est entendu. Mais son film *exprime* l'amateurisme et la paresse : et c'est déjà beaucoup.

Si le film ne fit pas un sou en Amérique, cela tient à ce que Fuller, seul responsable, n'offrit qu'un montage de rushes à la R.K.O. qui coupa, l'Universal recoupa et la Rank surcoupa. Avec raison, personne ne croyait au succès d'un film que Sam Fuller avait fait *avec ses pieds,* comme le dit si joliment Mrs Sarita Mann : pourquoi l'exploitation fut sabotée. Mais les coupures ne semblent pas ôter grand-chose à la valeur de *Run* : il lui manque surtout ce qui ne manque jamais aux productions de série, leurs sempiternels raccords improvisés et ridicules.

IL A LA CAMERA FACILE

Ce qui nous est précieux, c'est que cet animal de Fuller se soit librement trimballé en Arizona pendant cinq longues semaines — un de ses plus longs tournages ! — avec un budget de quatre cents millions — Dieu sait ce qu'il a pu faire avec ! — et pour rapporter quoi ? Cent cinquante plans, qui en feront deux cents à la projection, reliés par d'impossibles fondus. Et quels plans ! Son style n'a déjà rien d'ordinaire (sauf dans son premier essai, maladroitement classique) : c'est un beau style de brute ! Chez lui, le plan américain, figure parfaite du classicisme, est ou rare ou médiocre. Lorsqu'il s'intéresse à plusieurs personnages ou objets, plans généraux ; si c'est à un ou deux, gros plans. Fuller est le poète du gros plan, qui, par son caractère elliptique, est toujours riche en surprises (l'ouverture de *Steel*) et qui donne un relief insolite à des visages ou à des brins d'herbe, habitués par le cinéma commercial à peu de révérence. Mais ici, il fait encore moins d'efforts : ou l'on parle — beaucoup, ou l'on agit — beaucoup ; lorsque quelqu'un dit quelque chose d'intéressant, il ne va pas tout de même pas s'amuser à le faire jouer ou à multiplier les angles pour déthéâtraliser la scène. Clark essaie de ramener O'Meara dans le droit chemin. Long discours. Le contre-champ ? Je l'attends encore. Pendant au moins quatre ou cinq minutes, nous les voyons tous deux, assis immobiles et côte à côte, à l'encontre de l'A.B.C. idhecal.

Cette désinvolture irrite, mais que de richesses en surgissent ! Il est faux de dire que Fuller est inspiré, car cela supposerait qu'il pourrait ne pas l'être, lorsqu'il tourne *activement.* Instinctif, cinéaste-né, il a la caméra facile, et il lui suffit d'être lui-même à chaque instant — ce que nous pourrons redire à propos d'un Ray mineur comme *True Story of Jesse James.* Ses brouillons sont insolites, et plus forts, plus révélateurs qu'un bel échafaudage. Il peut se permettre de mélanger les styles : il y a un tout, un monde de ce désert vivant, avec ses bosquets d'arbres sphériques, au délire d'O'Meara parmi les fumées, de ces facéties plastiques à la Eisenstein à la composition rigoureuse et fordienne des plans les plus généraux de l'attaque du fort. On découvrait aussi du Fritz Lang dans *House,* dans l'organisation géométrique de la scène du hold-up, ou de celle de la partie de billard, ou encore dans *Pick Up* (la mort de Moe). Qu'importe, par une sorte d'homogénéité poétique, cela reste toujours du Fuller, avec sa force d'instantané et d'inachevé.

MARLOWE ET SHAKESPEARE

Nous marchons mieux à la scène — qui à la réflexion possède valeur symbolique — de l'enlisement du jeune Indien muet, que le soldat nordiste, irrité par l'appel syncopé de son harmonica, sauve au prix de sa vie, justement parce qu'elle n'est pas intégrée au film : ainsi les intentions sont perpétuellement corrigées par la mise en scène. Fuller, qui semblait tant tenir à ses belles idées sur l'Amérique et la beauté de la vie démocratique,



China Gate (1957).

se contredit à chaque image : il est bien évident que les mœurs des Sioux l'inspirent et lui plaisent infiniment plus que la perspective de la vie tranquille au coin du feu, que savent si magnifiquement chanter un Brooks et un Hawks, comme en témoignent les multiples platitudes de la mise en scène, en cela mise en scène de critique, de politicien et de moraliste.

C'est ainsi qu'en fin de compte, Fuller se trouve suivre l'itinéraire inverse de celui de Welles, et l'on peut dire qu'il y a entre eux une différence — qui s'inscrit aussi dans le domaine des valeurs — du même ordre que celle entre Marlowe et Shakespeare, avec toutes les conséquences qu'elle sous-entend.

S'il la renie à priori, Welles arrive cependant, par les différentes formes de son art (qui le révèlent et romantique et civilisé), à réaliser la synthèse de ses aspirations physiques et morales, tandis que Fuller, faustien de principe et prométhéen de fait, s'il est conscient de la nécessité d'une telle synthèse, et s'il s'applique à sa recherche, est tôt ou tard trahi, lorsqu'il est totalement livré à lui-même, et ne peut être alors assez artificiellement racheté grâce à l'intervention salvatrice d'influences extérieures, par le fondement fort peu ambivalent de sa personnalité profonde.

Luc MOULLET.

RUN OF THE ARROW (LE JUGEMENT DES FLECHES), film américain en Superscope et en Technicolor, de SAMUEL FULLER. *Scénario :* Samuel Fuller. *Images :* Joseph Biroc. *Musique :* Victor Young. *Interprétation :* Rod Steiger, Sarita Montiel, Brian Keith, Ralph Meeker, H.-M. Wynant, Jay C. Flippen. *Production :* Samuel Fuller. R. K. O., 1956. *Distribution :* Rank.

BIO-FILMOGRAPHIE DE SAM FULLER

Samuel Michael Fuller, né le 12 août 1911 à Worcester (Massachusetts), débute à quinze ans comme copy-boy d'Arthur Brisbane au NEW YORK JOURNAL. Ensuite, rédacteur du NEW YORK GRAPHIC, puis du SAN DIEGO SUN, il devient à dix-sept ans spécialiste des reportages sur affaires criminelles.

Auteur, dans les années 30, de nombreuses nouvelles, Sam Fuller a également composé quatre romans policiers : « Burn, Baby, Burn » (Phoenix, 1935) ; « Teste Tube Baby » (Godwin, 1936); « Make Up and Kiss » (Godwin, 1938) ; « The Dark Page » (Bloodhound Mystery - Duell - Collins, Canada, 1944).

Lequel roman, paru en français sous le titre « Eh bien ! dansez maintenant » (Morgan, 1950), a été porté à l'écran par Phil Karlson sous le titre *Scandal Sheet* (*L'inexorable enquête*), 1951.

De 1942 à 1945, reporter de guerre et soldat du 16e régiment de la 1re Division d'Infanterie, il participe aux campagnes d'Afrique du Nord, de Sicile, de France, d'Allemagne et de Tchécoslovaquie, qu'il fera revivre dans *The Big Red One*. Il a reçu l'Etoile d'Argent pour sa conduite héroïque lors du débarquement en Normandie, après avoir été décoré, toujours pour conduite héroïque, lors de la campagne de Sicile, de l'Etoile de Bronze.

De bronze également, il a reçu un Lion, à la Mostra de Venise 1953, pour son film *Pick Up On South Street*, dont le Jury vanta « *le rythme narratif et l'habileté technique qui confèrent à une œuvre de caractère policier une remarquable tension émotive, alliée à d'intéressantes notations humaines ou d'atmosphère* ».

Samuel Fuller est le gérant des maisons de production Deputy Corporation, Samuel Fuller Productions et Globe Enterprises Inc.

FULLER SCENARISTE

1936. — HATS OFF (Grand National Films).
Réal. : Boris Petroff.
Sc. : Sam Fuller, Edmund Joseph Myles.

1937. — IT HAPPENED IN HOLLYWOOD (Columbia).
Réal. : Harry Lachman.
Sc. : Ethel Hill, Harry Ferguson et Sam Fuller d'après un sujet de Myles Connolly.

1938. — GANGS OF NEW YORK (Republic).
Réal. : James Cruze.
Sc. : Wellyn Totman, Sam Fuller, Charles Francis Royal d'après un sujet de Sam Fuller, inspiré par le roman d'Herbert Ashbury.

1938. — ADVENTURE IN SAHARA (Columbia).
Réal. : D. Rosa Lederman.
Sc. : Maxwell Shane d'après un sujet de Sam Fuller.

1940. — BOWERY BOY (Republic).
Réal. : William Morgan.
Sc. : Eugene Chapin, Harry Kronman, Eugene Solow d'après un sujet de Sam Fuller et Sidney Sutherland.

1941. — CONFIRM OR DENY (Twentieth Century Fox).
Réal. : Fritz Lang, puis Archie Mayo.
Sc. : Jo Swerling d'après un sujet d'Henry Wals et Samuel Fuller.

1942. — POWER OF THE PRESS (Columbia).
Réal : Lew Landers.
Sc. : Robert D. Andrews d'après un sujet de Sam Fuller.

1945. — GANGS OF THE WATERFRONT (Republic).
Réal. : George Blair.
Sc. : Albert Beich d'après un sujet de Sam Fuller.

1948. — SHOCKPROOF (JENNY, FEMME MARQUÉE) (Columbia).
Réal. : Douglas Sirk.
Sc. : Helen Deutsch et Samuel Fuller.

1950. — THE TANKS ARE COMING (LES TANKS ARRIVENT) (Warner Bros).
Réal. : Lewis B. Seiler.
Sc. : Robert Hardy Andrews d'après un sujet de Samuel Fuller.

1953. — THE COMMAND (LA POURSUITE DURA SEPT JOURS) (Warner Bros).
Réal. : David Butler.
Sc. : Russel Hughes d'après l'adaptation par Samuel Fuller du roman de James Warner Bellah *The White Invader*.



House of Bamboo (*Maison de bambou*) (1955).

FULLER AUTEUR DE FILMS

1948. — I SHOT JESSE JAMES (J'AI TUÉ JESSE JAMES) (Lippert Productions - Screen Guild) 81 min.

Pr. : Carl K. Hittleman.

Sc. : Samuel Fuller d'après un article d'Homer Croy.

Ph. : Ernest Miller.

Mus. : Albert Glasser.

Déc. : John McCarthy, James Redd.

Mont. : Paul Landres.

Int. : Preston Foster, Barbara Britton, John Ireland, Reed Hadley, John Edward Bromberg, Victor Kilian, Barbara Woodeell, Tom Tyler, Tommy Noonan, Bryan Foulyer, Eddie Dunn, Jeni Le Gon.

1949. — THE BARON OF ARIZONA (Lippert Productions) 93 min.

Pr. : Carl K. Hittleman.

Sc. : Samuel Fuller.

Ph. : James Wong Howe.

Mus. : Paul Dunlap.

Déc. : Ray Robinson.

Mont. : Arthur Hilton.

Int. : Vincent Price, Ellen Drew, Beulah Bondi, Vladimir Sokoloff, Reed Hadley, Robert Barrat, Robin Short, Barbara Woodell, Tina Rome, Margia Dean, Edward Keane, Gene Roth, Karen Kester, Joseph Green, Fred Kohler Jr., Tristram Coffin, Angelo Rosito, I. Stanford Jolley, Terry Frost, Zachary Yaconelli, Adolfo Ornelas, Wheaton Chambers, Robert O'Neill, Stephen Harrison.

1950. — THE STEEL HELMET (J'AI VÉCU L'ENFER DE CORÉE) (Deputy Corporation - Lippert Productions) 84 min.

Pr., sc. : Samuel Fuller.

Ph. : Ernest W. Miller.

Mus. : Paul Dunlap.

Déc. : Clarence Steenson.

Mont. : Philip Cahn.

Int. : Gene Evans, Robert Hutton, Steve Brodie, James Edwards, Richard Loo, Sid Melton, Richard Monahan, William Chun, Harold Fong, Neyle Morrow, Lynn Stallmaster.

1951. — FIXED BAYONETS (BAIONNETTE AU CANON) (Twentieth Century Fox) 92 min.

Pr. : Jules Buck.

Sc. : Samuel Fuller, inspiré par le roman de John Brophy.

Ph. : Lucien Ballard.

Mus. : Roy Webb.

Déc. : Frank Tuttle, Fred J. Robe.

Mont. : Nick DeMaggio.

Int. : Richard Basehart, Gene Evans, Michael O'Shea, Richard Hylton, Craig Hill, Skip Homeier, Henry Kulky, Richard Monahan, Paul Richard, Tony Kent, Don Orlando, Patrick Fitzgibbon, Neyle Morrow, George Wesley, Mel Pogue, George Conrad, David Wolfson, Buddy Thorpe, Al Negbo, Wyott Ordung, James Dean, Pat Hogan.

1952. — PARK ROW (Samuel Fuller Productions - United Artists) 83 min.

Pro., sc. : Samuel Fuller.

Ph. : Jack Russel.

Mus. : Paul Dunlap.

Déc. : Ray Robinson.

Mont. : Philip Cahn.

Int. : Gene Evans, Mary Welch, Bela Kovacs, Herbert Hayes, Tina Rome, George O'Hanlan, Neyle Morrow, Stuart Randall, Dee Pollock, Hal K. Dawson, J. M. Kerrigan, Forrest Tyler, Don Orlando, Biff Elliott.

1952. — PICK UP ON SOUTH STREET (Twentieth Century Fox) 78 min.

Pr. : Jules Schermer.

Sc. : Samuel Fuller d'après un sujet de Dwight Taylor.

Ph. : Joseph McDonald.

Mus. : Leigh Harline.

Déc. : Lyle Wheeler, George Patrick.

Mont. : Nick DeMaggio.

Int. : Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Richard Kiley, Murvin Vye, Willis B. Bouchey, Milburn Stone, Henry Slate, Jerry O'Sullivan, Harry Carter, George E. Stone, George Eldredge.

1953. — HELL AND HIGH WATER (LE DÉMON DES EAUX TROUBLES) (Twentieth Century Fox) 103 min.

Pr. : Raymond A. Klune.

Sc. : Jesse L. Lasky Jr. et Samuel Fuller d'après un sujet de David Hampstead.

Ph. : Joseph McDonald (CinemaScope, Technicolor).

Mus. : Alfred Newman.

Déc. : Walter M. Scott, Stuart A. Reiss.

Mont. : James B. Clark.

Int. : Richard Widmark, Bella Darvi, Victor Francen, Cameron Mitchell, Gene Evans, David Wayne, Stephen Bekassy, Richard Loo, Peter Scott, Henry Kulky, Wong Artarne, Harry Caret Carter, Robert Adler, Don Orlando.

1955. — HOUSE OF BAMBOO (MAISON DE BAMBOU) (Twentieth Century Fox) 102 min.

Pr. : Buddy Adler.

Sc. : Harry Kleiner.

Dialogues : Samuel Fuller.

Ph. : Joseph McDonald (CinemaScope, De Luxe Color).

Mus. : Leigh Harline.

Déc. : Stuart A. Reiss et Walter M. Scott.

Mont. : James B. Clark.

Int. : Robert Stack, Robert Ryan, Shirley Yamaguchi, Cameron Mitchell, Sessue Hayakawa, Brad Dexter, Biff Elliott, Sandro Giglio, Edko Hanabusa, Harry Carey Jr., Peter Gray, Robert Quarry, DeForrest Kelly, John Doucette, Teru Shimada, Robert Hosoï, Jack Maeshiro, May Takasugi, Robert Okazaki.

1956. — RUN OF THE ARROW (LE JUGEMENT DES FLÈCHES) (Globe Enterprises Inc. en association avec R.K.O. Radio - Universal International) 86 min.

Pr., sc. : Samuel Fuller.

Ph. : Joseph Biroc (Technicolor, écran panoramique).

Mus. : Victor Young.

Déc. : Bert Granger.

Mont. : Gene Fowler Jr.

Int. : Rod Steiger, Ralph Meeker, Sarita Montiel, Brian Keith, Jay C. Flippen, Tim McCoy, Olive Carey, H. M. Wynant, Stuart Randall, Charles Bronson, Frank de Kova, Billie Miller, Neyle Morrow, Frank Warner, Chuck Hayward, Chuck Robertson.

1957. — CHINA GATE (Globe Enterprises Inc. - Twentieth Century Fox) 96 min.

Pr., sc. : Sam Fuller.

Ph. : Joseph Biroc (CinemaScope).

Mus. : Victor Young et Max Steiner.

Déc. : John Mansbridge.

Mont. : Gene Fowler Jr.

Int. : Angie Dickinson, Gene Barry, Nat « King » Cole, Lee Van Cleef, Neyle Morrow, Maurice Marsac, George Givot, Paul Dubov, Gerald Milton, Marcel Dalio, Warren Hsieh, Paul Busch, Sasha Harden, James Hong, William Soo Hoo, Walter Soo Hoo, Weaver Levy, Ziva Rodann.



China Gate (1957).

1957. — FORTY GUNS (Globe Productions Inc. - Twentieth Century Fox) 76 min.

Pr., sc. : Sam Fuller.

Ph. : Joseph Biroc (CinemaScope).

Mus. : Harry Suckman.

Mont. : Gene Fowler Jr.

Int. : Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Dean Jagger, John Ericson, Gene Barry, Robert Dix, Jack « Jidge » Carroll, Eve Brent, Ziva Rodann, Gerald Milton, Hank Worden, Paul Dubov, Neyle Morrow, Sandra Wirth, Chuck Robertson, Chuck Hayward.

1958. — VERBOTEN ! (Globe Enterprises Inc. - J. Arthur Rank).

Pr., sc. : Sam Fuller.

Ph. : Joseph Biroc.

Mus. : Harry Suckman d'après Ludwig Van Beethoven et Richard Wagner.

Déc. : Glenn L. Daniel.

Mont. : Philip Cahn.

Int. : James Best, Susan Cummings, Paul Dubov, Tom Pittman, Harold Daye, Dick Kallman, Stuart Randall, Steven Geray, Anna Hope, Robert Boone, Sasha Harden, Paul Busch, Neyle Morrow, Joseph Turkel.

1959. — THE CRIMSON KIMONO (Globe Enterprises Inc. - Columbia).

Pr., sc. : Samuel Fuller.

Ph. : Joseph Biroc.

Mus. : Harry Suckman.

Int. : Victoria Shaw, James Shigeta.

PROJET

1960. — THE BIG RED ONE (Globe Enterprises Inc. - Warner Bros).

Pr., sc. : Samuel Fuller.

Ph. : Joseph Biroc (CinemaScope, Warnercolor).

Mus. : Harry Suckman.

(Cette filmographie a été établie grâce à l'extrême amabilité du BRITISH FILM INSTITUTE.)



Ingmar Bergman pendant le tournage du *Visage*.

DIALOGUE

par Ingmar Bergman

A. — Bonjour.

B. — Bonjour. Vous avez l'air inquiet.

A. — Avez-vous lu mon scénario ?

B. — Oui. Je l'ai emporté hier à une séance du Conseil d'administration et communiqué à mes bailleurs de fonds. C'est à coup sûr un travail soigné et inattaquable, tant du point de vue de la vérité que de l'art.

A. — Vous voulez dire, sans doute, qu'il n'a pas été accepté.

B. — Vous m'en voyez désolé.

A. — Vraiment, il y a de quoi se mettre en colère quand on voit toutes les ordures qui sont tournées de but en blanc !

B. — Je comprends votre dépit. Mais, il ne m'est pas permis de le partager.

A. — C'est évidemment votre droit.

B. — Seulement en partie. Car, je n'ignore rien des conditions dans lesquelles nous sommes contraints d'opérer. Je n'ai jamais prétendu les méconnaître, ni fermer les yeux là-dessus.

A. — Comment pouvez-vous accepter aussi calmement des décisions imposées par des banquiers, des comptables et autres philistins ignares ?

B. — Ce n'est pas, croyez bien, une position facile, pour quiconque a envie de réaliser d'impérissables chefs-d'œuvre. Malheureusement, l'industrie du film n'a rien à voir avec ce qui est impérissable.

A. — Votre raisonnement me paraît dangereux. Nous sommes, tout de même, des artistes.

B. — Le pensez-vous réellement ? Où est donc notre liberté de création, dans cette foire d'empoigne cosmopolite, qui a pour but de débiter des rouleaux de celluloïd ? Nous devons, ne l'oubliez pas, tenir compte de certaines règles, que nous n'avons pas établies mais que nous sommes néanmoins obligés de respecter.

A. — Nous qui voudrions créer quelque chose d'ambitieux, — je dis « nous », car je pense que, vous aussi, vous aimeriez vous ranger dans cette catégorie — nous aurions tout intérêt à unir nos forces, pour le triomphe de nos idéaux.

B. — Ruer dans les brancards ne servirait à rien. Nous embêterions nos commanditaires, et peut-être aussi le public. Qu'obtiendrions-nous alors de plus, une fois qu'on nous aurait congédiés ?

A. — Nous pourrions tenter d'éveiller les sensibilités.

B. — Vous avez tort de vous imaginer que les sentiments d'un producteur pourraient se transformer, à vue d'œil, en un brin de mimosa.

A. — Alors, que comptez-vous faire ?

B. — Savez-vous ce que l'on attend de nous ?

A. — De la fiction.

B. — Appelez cela comme vous voudrez. Pour ma part, je l'appellerai du « *spectacle* ».

A. — Du spectacle ?

B. — Vous faites la fine bouche ? Mais, réfléchissez un instant. Pour qui travaillons-nous ? Pour le public. Qui nous observe ? Le public. Avec qui avons-nous rendez-vous ? Avec le public. Nous sommes exactement comme des acrobates de cirque, qui grimpent délibérément sur la plus haute plate-forme, pour distraire la foule en accomplissant de dangereuses culbutes sans filet. A chacune de nos nouvelles performances, nous risquons de nous rompre le cou, et la réputation. Ces prouesses doivent être assez réussies, assez audacieuses, et assez diaboliquement attrayantes.

Ingmar Bergman pendant le tournage du *Septième sceau*.



pour que l'auditoire puisse s'évader de lui-même, oublier sa famille, ses douleurs, ses tourments, et ses soucis d'argent. Voilà quelle est notre véritable mission.

A. — Mais, mon scénario ?

B. — Ce n'était pas assez du « spectacle ».

A. — Peut-être était-il trop près de la vie ?

B. — Là n'est pas la question. Etre près de la vie, où s'en tenir éloigné, sont deux maximes tout aussi valables. On peut les pratiquer simultanément, où en même temps. Mais, seules, les culbutes sans filet constituent le vrai spectacle.

A. — Comment procédez-vous ?

B. — Je suis, avant tout, un réaliste. Et, en ce sens, mon approche est assez facile.

A. — Quel est votre mécanisme secret ?

B. — Je considère chacun de mes nouveaux films comme devant être le dernier.

A. — Cela doit être bien déprimant !

B. — Assez, à vrai dire. Mais, pas autant que vous le supposez. En effet, si je m'élance dans le vide avec ce sentiment, j'acquiers aussitôt la paix intérieure, et un certain degré d'inaccessibilité. Dès lors, mon intégrité ne peut plus être entamée, et ma quiétude demeure totale.

A. — Alors, vous devenez aussi spectaculaire que le diable.

B. — Je hais le public. Il m'effraie, et il m'attire. Je ressens l'incontrôlable désir d'agiter, de plaire, d'angoisser, de mortifier, et d'injurier. Ma servitude est pénible, mais stimulante, odieuse, mais satisfaisante. Chaque acte que j'accomplis est épié par des milliers de regards, de cerveaux, de cœurs et de corps. Avec une amère tendresse, j'offre tout ce que je possède, et tout ce que je peux acquérir ou dérober. Et cela ne m'est possible qu'en me persuadant que chacun de mes nouveaux films sera le dernier.

A. — Une étrange morale.

B. — Une étrange morale effectivement, dans une profession où la morale est si malaisée à définir, et où la plupart des gens ne s'aperçoivent même pas que, de toute manière, elle existe.

A. — Une incorruptibilité friable, et une respectabilité qui se prostitue ! Cela m'ouvre des horizons. Sans parler du créateur assimilé à un acrobate !

B. — Si vous continuez à confondre « *l'art* » et « *les artistes* », vous serez bon, tout au plus, à devenir un critique, où quelque autre péquin de ce genre, friand d'idées infantiles.

A. — Cependant, le film est une forme d'art.

B. — Indubitablement. Il en est une, comme ces plantes exotiques qui fleurissent de manière inattendue et capricieuse, après de nombreuses années d'attente et de mûrissement.

A. — Vraiment ?

B. — Je n'en suis pas complètement sûr, mais c'est possible.

A. — En ce cas, il ne me reste plus qu'à écrire un livre, en utilisant la matière de mon scénario refusé, et à vous abandonner à votre désespérante profession. Ne prenez surtout pas la peine de me féliciter pour cette décision irrévocable.

B. — Je n'y tiens pas spécialement.

A. — Alors, adieu.

B. — Adieu.

(Adaptation française de Jean Béranger.)



Luis Buñuel pendant le tournage de *Nazarin.*

LA PASSION SELON BUÑUEL

par J.-F. Aranda

« Le peu que vous avez vous sera enlevé. »
(Evangile selon saint Jean)

Nazarin représentera sans doute le Mexique au prochain festival de Cannes. Si les films signés Buñuel sont toujours curieux et passionnants, tout laisse penser que *Nazarin* sera des plus beaux, parce que des plus désespérés. Luis Buñuel lui-même n'a pu s'empêcher de révéler au *Hollywood Film Quarterly* qu'avec *El* et *L'Age d'or,* c'était l'une de ses trois tragédies préférées.

Tout cependant n'avait pas marché tout seul. Buñuel avait hésité très longtemps avant d'en entreprendre le tournage, chagriné qu'il était par l'insuccès relatif de *La Mort en ce jardin.* Divers projets franco-mexicains ayant ensuite échoué, et *The Beloved One* (d'après le roman d'Ehrlich, avec Alec Guiness, pour le producteur Inge Preminger) ayant été, lui aussi, mis sur une voie de garage, c'est alors que

Luis Buñuel prit la décision de retourner chez sa vieille maîtresse, le mélodrame national mexicain, genre qui lui avait déjà porté chance avec *El Bruto* et *Susana*.

Il y avait d'ailleurs dix ans qu'il désirait tourner *Nazarin*. Parmi la foule de scénarios qui restent dans ses tiroirs, c'était celui auquel Buñuel tenait le plus, et qu'il n'aurait laissé filmer sous aucun prétexte par un autre metteur en scène. Tel *Nuestra Natacha*, écrit à Madrid en 1936 et filmé par les Argentins en 1938. Tel encore *The Best with five Fingers*, écrit pendant un séjour à la Warner et filmé plus tard par Robert Florey. Tel surtout un merveilleux scénario intitulé *Los Amores de Goya*, spécialement écrit pour l'actrice espagnole en exil Rosita Diaz Gimeno (marraine du plus jeune fils de Buñuel), et qui fut bien tourné avec elle, mais par un minable réalisateur mexicain. Quant à *Nazarin*, même le fidèle Oscar Dancigers avait refusé de le produire. Et c'est finalement Manuel Barbachano Ponce, producteur attitré d'un autre Espagnol, Carlos Velo *(Racines, Toro, Mexico Mio)*, qui accepta de partir à l'aventure.

Un match Bunuel-Figueroa

Barbachano a donné à Buñuel un budget moyen, mais six semaines de tournage au lieu des quatre coutumières dans la production courante mexicaine. Toutefois, comparé aux films d'Emilio Fernandez ou Gavaldon, *Nazarin* apparaît comme une entreprise de modeste envergure. Le tournage fut difficile et le montage dura trois mois. C'est dire que *Nazarin* est l'une des œuvres les plus « soignées » de Buñuel qui, bien malgré lui (il y a pourtant des critiques qui pensent qu'il adore ça), a fait presque tous ses films dans la hâte.

Une fois de plus, Gabriel Figueroa s'est chargé d'orchestrer la lumière, oubliant qu'il avait sué sang et eau pendant *Los Olvidados*, Buñuel, en effet, lui avait caché tout son arsenal de filtres pour le forcer à obtenir ce style de photo poussiéreuse, biblique, où se rejoignent dans une étrange fusion les corps, la terre et les cieux. Et dans *Nazarin*, Figueroa y est admirablement parvenu, beaucoup mieux que dans *Los Olvidados*, où son désir d'une certaine recherche plastique contrecarrait trop l'ascétisme originel de Buñuel.

Aujourd'hui, le chef opérateur de *Rio Escondido* et le metteur en scène de *Terre sans pain* sont devenus les meilleurs amis du monde. « *J'ai trouvé le truc pour travailler avec Luis*, affirme Figueroa. *Il n'y a qu'à planter la caméra devant un superbe paysage, avec des nuages magnifiques, des fleurs merveilleuses, et, quand vous êtes prêt, vous tournez le dos à toutes ces beautés, et vous filmez une route caillouteuse ou des rocs pelés.* » Pour le tournage de *Nazarin*, Buñuel et Figueroa avaient mis au point un système de conversation tout à fait à eux, consistant à s'injurier de façon permanente, et à s'envoyer à la tête l'un de l'autre les pires obscénités et insultes. On rigolait beaucoup. A tel point que la direction du studio eut ensuite un mal fou à convaincre ses cent-vingt employés que leur présence n'était pas constamment indispensable sur le plateau, car ils arrivaient tous, ponctuellement, à huit heures du matin, pour assister au match Buñuel-Figueroa.

Nazarin ou l' « antichurro »

Un peu avant le début des prises de vues, Luis Buñuel accorda une interview pleine d'humour à la revue *Mexico En La Cultura* (n° 478, 11 mai 1958 : *L. B. hace la anatomia del churro cinematografico*). « *Le churro (friture ; en mexicain populaire : déchet) cinématographique*, expliquait-il, *peut à l'occasion être tourné avec une technique parfaite, des acteurs remarquables, un dialogue étincelant. Le churro peut fort bien décrocher un Oscar ou se faire applaudir dans les festivals. Il n'a pas de prix fixe. Au Mexique, nous en avons fait beaucoup pour 600.000 pesos, alors qu'Hollywood, pour un seul, va jusqu'à mettre dix millions ...de dollars. Le churro se caractérise par une attitude mentale aussi stérile que démodée. C'est la série classique*



Un ancien forgeron, Francisco Rabal, joue le rôle de Nazarin (*à droite*).

d'émotions, amour, haine, douleur, etc., mesurée à l'aune du pardon le plus vil : l'assassin doit mourir, la putain doit se racheter, le Bien doit triompher du Mal : ça, c'est de la paresse mentale ! » Et Buñuel terminait en citant *El* comme l'exemple parfait de l'*antichurro*.

Nazarin en sera un autre exemple. Buñuel l'a adapté d'un roman de Perez-Galdos datant du siècle passé. L'action, qui se déroulait lors des guerres du libéralisme espagnol, a été transportée aux premiers jours de la révolution mexicaine. Mais la fidélité au récit original n'est pas diminuée pour autant. Avec *Les Hauts de Hurlevent*, Luis Buñuel avait déjà prouvé que rien ne vaut le nouveau Mexique pour être fidèle à la vieille Europe.

Tout comme Buñuel, Galdos était un penseur à la fois profondément attaché aux traditions catholiques et en violente réaction contre elles. *Nazarin* est un prêtre, comme on en voit dans presque tous les films de Buñuel. Mais cette fois, il ne s'agit pas d'une sorte d'anti-héros, jouant son rôle en contrepoint de ceux des autres personnages, et mettant ainsi à jour le conflit entre Société et Morale d'une part, et Individualité et Amour de l'autre. Dans *Nazarin*, c'est le prêtre qui est le seul héros, et le conflit éclate en lui-même. Son drame nous touche davantage, parce qu'il est plus profond en même temps que plus contradictoire.

Le Christ pile et face

Il y a des gens qui affirment que Buñuel est le créateur le plus blasphématoire et antichrétien du cinéma. D'autres disent que, malgré tout, il est le seul à faire des films vraiment religieux. Il y a peut-être du vrai dans les deux. Pour comprendre ce paradoxe, il faut être Espagnol. Buñuel n'est pas un esprit religieux. Nonobstant, sa

démarche est celle des Pères de l'Eglise. Il part des mêmes interrogations : « Pourquoi les hommes physiquement et moralement les meilleurs sont-ils le plus souvent astreints à une vie misérable ? Pourquoi l'homme est-il malheureux dans un milieu où, biologiquement parlant, il ne devrait pas l'être ? » Et si, finalement, Buñuel, en contradiction flagrante avec la morale du Christ, donne sa propre réponse, il n'empêche que ses films, imitant ceux de Dreyer, ont pris l'envol dans la plus chrétienne des attitudes. En ce sens, on peut dire que *Nazarin* rendra la monnaie de sa pièce au *Journal d'un curé de campagne* dont il sera en quelque sorte l'envers, le négatif. Bresson ayant parié face, Buñuel parie pile. Mais ils pourraient très bien se retrouver en fin de compte à égalité, car ce drame, cette pièce, ressemble peut-être à celle que lance en l'air Bob le Flambeur en sachant d'avance qu'elle présente des deux côtés la même face, en l'occurrence : la Sainte Face.

Dans *La Mort en ce jardin*, nous avions un prêtre parfaitement bon aux yeux de l'Eglise, mais désastreux pour son entourage. Dans *Nazarin*, nous avons le contraire. Don Nazario est un tout jeune prêtre, humble, dépourvu d'initiative, peut-être pas très intelligent, mais plein de tendresse et de charité. Il est très pauvre et non seulement il ne trouve rien de mal à ça, mais il est de ceux, bénis, qui pensent que l'Eglise ne perdrait rien à vivre uniquement d'aumônes, comme Dieu ordonna de le faire.

Don Quichotte et ses deux Sanchos

Au commencement du film, nous voyons Don Nazario ayant achevé de dire la Messe. Il reçoit de son supérieur, l'abbé, quelques sous pour ses B.A. de la semaine. Après quoi, il rentre chez lui. Nazario demeure dans un *meson*, grand édifice mexicain avec des chambres donnant sur un *patio* central. Là, demeure une étrange faune humaine qui semble venir tout droit d'un roman picaresque espagnol, tous gens produits du même moule : la misère. Ils aiment Don Nazario, mais le respectent peu et l'appellent, en se moquant . « Nazarin ». Parmi eux, il y a une petite putain (Rita Macedo), ainsi qu'une jeune Indienne (Marga Lopez), maîtresse d'un autre locataire du *meson*, un épileptique.

Un jour, la putain se bat avec une autre putain, et la tue. Elle demande aide et protection, mais seul Nazarin vient à son secours. Il la soigne pendant qu'elle délire, et dort la nuit dans sa chambre, assis sur une chaise, faisant des prières pour la guérison physique et morale de la putain. En même temps, il tente de lui inculquer l'amour de Dieu, dont elle ignore jusqu'au nom. Mais, peu à peu, nous nous rendons compte que si l'amour s'éveille bien en elle, c'est de l'amour pour Nazarin. Elle ne s'en aperçoit pas, mais Nazarin si, et il s'en afflige beaucoup.

Entre temps, l'Indienne demande aussi l'aide — spirituelle — de Nazarin, et le même phénomène se répète. Nazarin, pur fils de Dieu, souffre de sentir son échec. Toutes ces séquences sont traitées par Buñuel avec une légère touche d'humour, avec cette acidité que l'on détectait à chaque plan d'*Archibaldo de la Cruz*. L'acteur qui joue Nazarin (Francisco Rabal) donne au rôle une subtile qualité de comique et de pathétique en même temps. Il s'agit d'un modeste forgeron qui s'était introduit frauduleusement dans le cinéma espagnol, et que Buñuel range, avec ce film, parmi les tout grands acteurs.

L'administratrice du *meson*, qu'au Mexique on appelle *chanfaina*, avise Nazarin que la police a découvert le crime de la putain. Ils savent non seulement que Nazarin ne l'a pas dénoncée, mais encore qu'il « cohabite » avec elle. S'ils ne disparaissent pas tous les deux, tout le monde ira en prison. La putain met alors le feu à sa chambre (trait qui pourrait paraître exagéré mais est, à vrai dire, une réaction très mexicaine), et Nazarin s'en va. A peine a-t-il marché quelques mètres sur la route, qu'il voit avec étonnement qu'il est suivi par les deux femmes. Il essaye de les convaincre de le laisser seul, mais elles, pleines de gratitude, ne veulent pas l'abandonner.

Ici commence la partie centrale du film, dans un style très picaresque et assez « donquichottesque ». Buñuel, quand il mit ses trois personnages sur la route, s'exclama : « *A Dieu vat Don Quichotte avec ses deux Sanchos !* » Au cours de leur pèlerinage, Nazarin et ses compagnes arrivent dans une ville isolée à cause de la peste. Nazarin, sans hésiter, y entre pour aider les moribonds. Buñuel nous donne l'ambiance par de brefs plans qui ont la dureté des eaux-fortes de Goya. Pendant le tournage, il s'amusait à jeter sur les vêtements des acteurs du riz à l'eau, avec une petite cuillère, pour simuler les vomissures du choléra.

On retrouve Nazarin au chevet d'une agonisante qu'il exhorte à se confesser tout en lui administrant l'extrême-onction. Mais la mourante ne pense qu'à son amant. Nazarin l'exhorte derechef au repentir. L'amant arrive. Nazarin veut l'empêcher d'entrer dans la chambre, mais il n'y réussit pas, et la femme meurt doucement dans les bras de son gigolo. Nazarin, appuyé à la porte, regarde la scène, impuissant, confus, savourant l'amertume du fiasco.

Pendant ce temps, la putain a trouvé un nouveau compagnon, un nain, que Buñuel a choisi évidemment à cause de sa façon de marcher comme une araignée. C'est un type plein de virilité qui répète sans cesse à la femme : « *Tu es bien laide, mais je t'aime.* » Nazarin s'apprête alors à continuer son voyage seul, lorsque soudain la police arrive et coffre tout le monde. On l'emmène en prison pour n'avoir jamais rien fait d'autre que le Bien. Là, il est brutalisé par un parricide (Aleves Mejia, qui jouait le chauffeur dans *Subida al Cielo*). Un vaurien prend la défense de Nazarin et le protège des coups.



Luis Buñuel, le nain et Gabriel Figueroa.

Les bourgeois et l'ananas

C'est là que se place le dialogue clé du film : « *Pourquoi as-tu été si bon ?* » lui demande Nazarin. « *Je n'ai rien fait* », proteste le vaurien. « *Mais si,* insiste Nazarin, *tu as fait une bonne action pour moi.* » « *Tu parles,* répond l'autre. *On fait sans arrêt des choses, après on les classe : bonnes ou mauvaises. Moi, c'est toujours mauvais. Je suis sûr que je t'ai fait du mal.* » Nazarin veut savoir quand même ce qui l'a poussé à le sauver. « *Peut-être que c'était l'appel de la race : toutes tes actions se traduisent en Bien, comme les miennes en Mal. Nous sommes les hors-la-loi. Nous devons nous aider mutuellement pour éviter que la Société ne nous détruise. Si elle ne le fait pas, nous, les Saints et les Criminels, nous la liquiderons.* »

Effectivement, le vaurien avait fait du mal à Nazarin. C'est à partir de ce dialogue que le solide échafaudage spirituel de Nazarin commence à s'écrouler. On transporte Nazarin à la prison centrale. Malgré ses protestations, considérant son rang de prêtre, on le sépare des autres bagnards. Il s'en va par la route avec ses vêtements déchirés d'Indien (il avait donné ses habits de laine à un homme en train de mourir de froid), accompagné par un *charro*, policier au grand chapeau typiquement mexicain.

Le flic s'arrête pour acheter quelques pommes à une femme. Elle regarde Nazarin avec curiosité. « *Et toi, qu'as-tu fait pour marcher les mains attachées ?* » demande-t-elle. Nazarin baisse la tête. Alors la femme dépose entre ses mains, forcées au geste d'oraison par la corde, un gros et bel ananas. Nazarin, horrifié, regarde le fruit : cette femme lui fait un cadeau généreux, non parce qu'il est innocent, mais parce qu'elle croit qu'il est un criminel. La caméra se rapproche du visage de Nazarin, et un long gros plan nous montre son émotion, la faillite de ses principes. Sa foi de tant d'années avait donc des fondements chimériques ? Les valeurs absolues sont des mythes ? Marchant vers la prison centrale, Nazarin médite alors sur la valeur du Bien et du Mal. Né catholique, il ne cessera pas de l'être. Mais sa foi a été ébranlée. Une nouvelle façon de voir le monde, un doute fécond, un désespoir vital l'accompagneront jusqu'à la fin.

Quand fut tourné le plan, très surréaliste, de Nazarin regardant l'ananas : « *C'est formidable,* cria Buñuel à Figueroa, *tu comprends, les bourgeoises interpréteront ce plan comme si Nazarin détestait l'ananas, donc elles pourront rentrer tranquillement chez elles, et dormir du sommeil des justes.* »

J. F. ARANDA.





Norbert Carbonnaux et Darry Cowl pendant le tournage du *Temps des œufs durs.*

« JE VOUS SALUE, FREDDY »

Sujet de film de Norbert Carbonnaux[1]

(Fin)

Cette dame veut relever la pègre ? Ils vont jouer les repentis. On commence par renvoyer Jacotte. Trop gourde pour une opération aussi délicate. Après quoi on se fabrique un passé propre à émouvoir une grande dame. « L'entrecôte » est de la petite bière à côté du récit pitoyable dont Paolo et Gaby gratifient Mme Grossac.

— Honnête employé chassé pour indélicatesse, commence Paolo.

— Violée à seize par un fils de famille, enchaîne Gaby.

Suit une cascade d'affreux malheurs... C'en est trop. Ils en pleurent. Mme Grossac y va de sa petite larme. La partie est gagnée. Ils sont engagés sur-le-champ.

***

Stupéfaction de Marcel Grossac à son réveil. La femme de chambre stylée, le valet impeccable, sont remplacés par ce couple extravagant.

(1) La première partie de ce scénario a paru dans notre numéro 90.



Trop gourde pour une opération aussi délicate.

— Les autres n'étaient qu'honnêtes, mon chéri, explique Mme Grossac. Ils n'avaient aucun mérite. Ceux-ci vont le devenir et c'est cela l'essentiel...

En attendant, le plateau du petit déjeuner atterrit sur le lit qu'il inonde et Grossac se trouve propulsé dans une baignoire d'eau bouillante. Il n'en est pas, en ce qui concerne sa femme, à une extravagance près, mais, cette fois-ci, il s'inquiète un peu. Le soir même, il a chez lui un dîner important. Il y aura autant de kilos de brillants que de ministres. Il n'est pas sans appréhension et regrette déjà la futilité charmante de sa femme. Mais Mme Grossac, justement, a honte d'avoir été si longtemps un être futile, inutile.

Comment a-t-elle pu vivre jusqu'à ce jour dans un tel néant ? Elle vient d'être enfin touchée par la grâce. Elle a une mission à remplir. Elle la remplira. Une petite auréole est venue brusquement orner cette tête charmante que l'on avait pu croire longtemps si agréablement creuse.

***

Le dîner a lieu. Le gratin du Tout Paris y transpire avec son habituelle distinction. Pia-pia mondains. Surprise extrême devant un service où l'étrange le dispute à la désinvolture. Annonce de Mme Grossac. C'est un triomphe. Le fin du fin. Toutes ces dames veulent adhérer aux « Pécheresses repenties ». Mme Grosasc exulte. Les quelques connaissances inculquées dans la journée font merveille.

— Marignan, demande-t-elle à brûle-pourpoint ?

— 1515, répond docilement Paolo, en faisant valser la saucière, tandis que Gaby glisse perfidement à l'oreille d'un ministre :

— Alors ! On ne dit plus bonjour ?

Fort heureusement un général, un rien vaincu sur les bords, enchaîne fièrement :

— La charnière de Sedan m'a claqué dans les doigts. J'ai reculé sur la Somme. J'ai reculé sur la Loire. Et j'ai perdu plus que ma part d'Indochine. Si on doit garder le peu qui nous reste, je ne dis rien ; mais si on doit le perdre, je n'admettrai pas qu'un autre que moi... C'est le moment que choisit Gaby pour s'approcher de Mme Grossac :

— Il y a Mado la vache qui demande Madame au téléphone.

Mme Grossac prend congé d'un gracieux sourire. Trois coups de feu lui pètent aux oreilles. D'instinct, le général lève les mains.

— Simple avertissement, précise aimablement Paolo qui, parabellum en main, rafle en moins de deux les portefeuilles et les bijoux de l'aimable assistance. Main de Gaby fermant le compteur d'électricité. Noir. Fondu. La lumière revient. Le Tout Paris jonche le sol, ligoté, bâillonné. Plongée dans de profondes réflexions, Mme Grossac arpente nerveusement la pièce.

Ce qui la préoccupe, c'est le coup de téléphone de Mado la Vache qu'elle a manqué. Mado est, de notoriété publique, la maîtresse du grand Freddy, caïd suprême, le vrai, l'unique. Si Mado venait aux « Pécheresses repenties », toute la pègre suivrait. Le téléphone sonne. Mme Grossac se précipite. Pleine d'espoir. Déception. Ce n'est que le commissaire. Le pauvre Paolo n'est pas allé bien loin avec son butin. Il s'est fait cueillir en sortant de chez les Grossac. Les bijoux sont retrouvés.

Mme Grossac annonce tristement la nouvelle à ses invités et se met en devoir de les libérer.

***

Scène d'émeute au commissariat. Les invités de Mme Grossac, appelés à reconnaître leur bien, s'arrachent diamants, colliers de perles et liasses de billets. On en vient aux mains. Injures. Bagarre générale. Débordé, le commissaire doit faire appel à Paolo. Menottes aux mains, ce dernier se prête de bonne grâce à une redistribution équitable.

— La rivière de diamants n'est pas à la grosse rouquine, mais à la petite vieille, etc.



La charnière de Sedan m'a claqué dans les doigts.

Au fond, l'incident sera classé dans les souvenirs pittoresques. Un succès que cette soirée. Mme Grossac pardonne. Le couple est relâché. Paolo constate tristement que, cette fois encore, sa photographie ne paraîtra pas à la une. Désabusés, ils rejoignent leur refuge : la rue Caumartin, le bar. Une surprise les y attend : leur fille. Transformée. Lointaine. Elégante. Mystérieuse... Elle est, depuis la veille, la maîtresse de Freddy ! Stupéfaction. Admiration des parents. Sollicitée, Jacotte s'explique.

— Rêve-t-elle ? Sûrement. En tout cas, son rêve est visible. Tous les poncifs réunis de la Série Noire défilent sous nos yeux. Elle invente. Improvise suivant les questions de Paolo et de Gaby. Surenchérit chaque fois... Et nous voyons Freddy, toujours de dos. Vêtu du fameux costume prince de Galles, entrant dans le bar flanqué d'une anglo-saxonne carrossée, emperlouzée à la perfection. Dès qu'il aperçoit Jacotte, il laisse choir cette créature de rêve. Vampe Jacotte et l'entraîne aussi sec. Dans la rue : coups de feu !

— Blessé ! crient Paolo et Gaby.

— Dans le gras du bras, comme toujours, répond Jacotte. De façon à pouvoir riposter.

Effectivement, Freddy riposte. Deux coups de feu. Deux cadavres dans le ruisseau. Le revolver encore fumant à la main, Freddy entraîne Jacotte dans sa somptueuse voiture américaine, sous le nez de deux hirondelles qui lui collent une contredanse pour défaut de disque de stationnement... La voiture démarre. Petit filet de sang sur la main de Freddy. Jacotte lui fait amoureusement un pansement avec son mouchoir.

— Une salope qui l'aura donné, murmure Gaby.

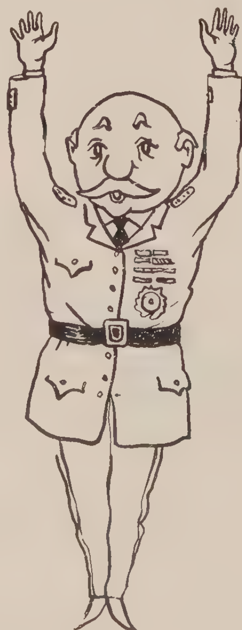
— Oui, c'est ça... une vrai salope, surenchérit Jacotte.

La voiture fait machine arrière. Freddy descend. Gifle monumentale, faisant subitement voler la chevelure d'une fille, subitement apparue près d'un réverbère.

Jacotte poursuit son récit : Freddy l'entraîne dans une de ses nombreuses garçonnière où un repas froid parfait attend toujours dans le frigidaire. Nous ne voyons jamais que des éléments de Freddy. Soit ses yeux, soit sa bouche, soit ses chaussures, soit sa silhouette, mais jamais son visage...

Bouteille de champagne en main. Le bouchon saute. Musique douce. Freddy, entreprenant, a un geste vers la fermeture éclair de Jacotte. Dénudant son épaule. Réaction pudique de Jacotte et déclaration d'amour de Freddy, dans le style :

— Tu ne vas pas me faire croire que t'as encore ton berlingue ?



D'instinct, le général lève les mains.



Elle est, depuis la veille, la maîtresse de Freddy !

Rires chatouillés. Nouveaux bruits de bouchons de champagne.

Paolo et Gaby : « Tu as passé toute la nuit ? »

Jacotte : « Toute la nuit. »

Elle surenchérit encore en images. Nous la voyons au réveil. Nue dans les draps. S'étirant voluptueusement. L'œil un rien cerné. Très joliment provocante. Nous avons encore droit à une savante mise au point de sa nuit d'amour de rêve, afin d'arriver aux meilleurs poncifs. Au besoin, faisant à nouveau machine arrière, quand sa mère lui signale un détail oublié. Car c'est plutôt à travers les yeux de Gaby que se fabrique le rêve de Jacotte. Rêve que Gaby a caressé tant de fois. Hélas !

Le téléphone blanc n'échappe pas au décor. Freddy s'en empare. Donne des ordres. Il doit corriger un quelconque trafiquant qui s'est octroyé des pourcentages abusifs. Petit baiser à Jacotte et départ pour son expédition punitive en province.

Paolo et Gaby sont d'autant plus ébahis que Jacotte ajoute :

— Freddy, éventuellement, ne serait pas contre un coup en collaboration avec Paolo. L'appartement Grossac étant juste au-dessus de la banque Grossac. Il estime qu'il y aurait peut-être quelque chose à tenter dans ce coin-là...

Renversée soudaine des parents. Leur fille, qu'ils estimaient une parfaite gourde, devient un personnage.

Malgré l'heure insolite. Il est trois heures du matin. Paolo, flanqué de ses femmes, bondit chez Mme Grossac. Celle-ci, en déshabillé, ouvre elle-même pour voir Paolo lui présenter sa fille Jacotte, dite Mado la Vache, maîtresse du grand Freddy ! Susceptible de repentir, voilà un élément de choix qui bouleverse Mme Grossac. Enfin, un personnage flatteur à convertir ! Elle en tremble de joie.

Paolo joue un de ses meilleurs rôles. Avec des trémolos dans la voix, il lui confie Jacotte, sa fille, son bien le plus précieux. Quant à Gaby et à lui-même, ils ont bêtement rechuté... Tant pis pour eux... Nés dans la boue, ils y resteront.

C'est une parfaite réplique de son premier numéro. Là encore Paolo donne son meilleur. Mme Grossac pardonne et les installe chez elle.

***

Ce qui fait que, le lendemain matin, M. Grossac a de nouveau droit à un plateau atterrissant en vol plané sur son lit. Seulement ils se présentent à trois, au lieu de deux, pour cette performance. Côté Pygmalion de Mme Grossac, leur réinculquant quelques principes de morale élémentaire. Elle questionne surtout longuement Jacotte sur le mystérieux Freddy qui éveille en elle une curiosité un peu perverse. Jacotte exhibe plusieurs photos du prestigieux personnage. Echantillonnage de Gabin, Constantine, Bogart, etc. Et, comme Mme Grossac s'étonne du peu de ressemblance, Jacotte explique sans se démonter : « Sur l'une, il sortait de prison ; alors forcément il avait un peu maigri... Sur l'autre, il revenait de vacances... »

Nous n'allons d'ailleurs pas tarder à faire sa connaissance, car Grossac exaspéré ne traîne pas au logis et nous le retrouvons chez Freddy. Nous découvrons avec Grossac l'installation la plus ahurissante qui soit. Genre usine ou grand building. Enfilade de bureaux avec tableaux de service. Petits lumignons s'allumant, signalant un encaisseur à Monfort-l'Amaury ou un fourgon postal à Nanterre. Des secrétaires tapent à la machine des ordres de mission et des inventaires de coffres-forts. A chaque alerte, sonneries. Les gars bondissent d'un dortoir, se précipitent sur un mât, le long duquel ils glissent, dans le genre de ce qui se passe dans une caserne de pompiers. Des tractions défilent sur une rampe. Les usines Grossac sont pourtant importantes. Grossac est tout de même étonné.

Dans son bureau, Freddy, très mondain, très homme d'affaires, très Arsène Lupin 59,

reçoit Grossac. Nous ne voyons toujours pas son visage. Grossac, visiblement impressionné, expose les motifs de sa visite :

— Vous êtes allé chez les Dupont, chez les Durand, beaucoup moins argentés que moi, en somme ! Pourquoi pas chez moi ? Cette abstention a quelque chose d'inexplicable, de vexant même. Si vous ne vous décidez pas à faire un hold-up dans ma banque, je serai bientôt crocheté par un quelconque petit truand sans nom et sans prestige. C'est humiliant.

Tout en parlant, ils déambulent. Freddy fait à Grossac les honneurs de ses installations. Salles de tir pour l'entraînement. Ping-pong pour la détente. Discothèque. Galerie de portraits où figurent tous les grands guillotinés : Cartouche, Mandrin et plusieurs générations de Pierrot le fou, numéro 1, 2, 3, 4... jusqu'au numéro 123 (Pourquoi pas ?)

En industriels avertis, ces messieurs discutent des meilleures méthodes de rendement. Freddy affirme que la musique entraîne ses employés au travail. D'où sa précieuse discothèque. Un groupe de jeunes rapatriés d'Algérie se dirige vers la salle de tir. Soupir de Freddy : « L'armée leur gâche la main. »

Sur une musique appropriée, nous découvrons maintenant le cours des putains, où a lieu la formation des mieux douées. De ravissantes personnes y travaillent suivant les directives de femmes éblouissantes, parfaites femmes du monde au besoin. Il y a aussi la formation des moutons, des faux-monnayeurs. Bref, toute une orientation professionnelle. Certains sont dirigés vers les frontières, les douanes.

Grossac n'en poursuit pas moins son idée et laisse entendre qu'un hold-up sur sa banque, présentement, vu l'excellent état de ses assurances, arrangerait bien ses affaires et son prestige, auquel il tient, serait sauvegardé

Freddy consulte son carnet très chargé. Mais promet quand même de faire un effort pour donner satisfaction à Grossac.

Chez Mme Grossac, Jacotte n'est pas sans inquiétude. Paolo attend toujours de rencontrer Freddy pour le fameux coup à entreprendre. Si on s'aperçoit qu'elle a menti, c'est une catastrophe. La Providence intervient. En l'espèce d'un jeune caissier honnête et timide, faisant antichambre bien souvent. Il sollicite une place et n'arrive jamais, malgré de sérieuses références, à être reçu. Rien que d'excellents certificats. Malheureusement des compressions de personnel. Si Grossac voulait bien le recevoir. Sa timidité n'a d'égales que sa patience et son obstination : il passe sa vie à attendre. Il est attendrissant. Jacotte s'attendrit. Une idée l'effleure.

— Laissez-moi faire, lui dit-elle, vous vous y prenez mal !

Nous assistons à la transformation du jeune homme honnête. Première chose : un petit costard voyant, rembourré aux bons endroits lui donne une certaine assurance. Le revolver l'épouvante un peu, mais on s'y fait. Cyprien est un élève plein de bonne volonté, peut-être en fonction de ce que Jacotte éveille en lui de désirs de bien faire. Certes, il est comique, ahuri, maladroit, mais il n'est pas sans charme. Jacotte le prépare, l'éduque, lui apprend la vertu des silences. Et, tel quel, elle le présente à Mme Grossac, comme premier lieutenant de Freddy ! Un casseur chargé de crimes. Elle ajoute que le convertir n'est pas impossible. Mme Grossac est une fois de plus tentée. Tout ce qui a trait à Freddy n'a-t-il pas un prestige certain ?

Présentation également de Cyprien, en tant que premier lieutenant de Freddy à Paolo et à Gaby. Paolo, en toute confiance est prêt à s'associer avec lui pour son casse de la banque. Cyprien n'en revient pas. C'est bien la première fois de sa vie qu'il impressionne à ce point !

Nous avons droit maintenant à un morceau de bravoure, à une satire parfaite du coup du « Riffifi ».



Dénudant son épaule.

D'une part, la bande de Freddy, extraordinaire de précision et d'adresse ne laisse rien au hasard. Repère, étudie, observe la rue aux différentes heures, note, enregistre... tout cela bien au-delà même de l'exagération. Et puis nous avons la bande des petits truands minables, Paolo et Cyprien en tête. Tentant maladroitement d'opérer et contrecarrant inconsciemment le mouvement d'horloge si savamment mis au point par la bande de Freddy.

Dans l'appartement des Grossac, le jour J, chaque clan creuse son trou dans le parquet de deux pièces différentes. Travail rapide, silencieux de la bande de Freddy, entrecoupé par le boucan de la bande Cyprien-Paolo. Freddy engueule ses hommes qui ne savent plus à quel saint se vouer. Série de gags basée sur la similitude des bruits. Et sur le perçage du coffre-fort de la banque par les deux bandes.

Tout cela retarde, contrecarre le travail. Le jour se lève. Les boueux passent... Toujours aucun résultat. Nous arrivons à l'heure d'ouverture des bureaux. Les premiers employés font fuir tout le monde. Cyprien, qui n'est pas le moins lent ni le moins maladroit, trébuche en s'enfuyant à travers l'appartement et retombe fâcheusement par le trou qu'ils ont si vaillement creusé. Il atterrit à l'étage inférieur, assis sur une chaise, derrière une caisse. Son rêve de toujours se réalise enfin. On lui tend des papiers, de l'argent : il encaisse et rend la monnaie. L'activité de la banque commence, se poursuit et notre nouveau caissier est tout à la joie de ce poste enfin conquis. Par le trou du plafond, Jacotte, un instant inquiète, lui envoie du bout des doigts un petit baiser d'encouragement.

*
**

Mme Grossac, elle, est toute à sa joie. Elle est persuadée que ses petits truands repentis ont mis en fuite le grand Freddy. Ce dernier, vexé, furieux, ne décolère pas. Apprenant que Mme Grossac se mêle de redresser la pègre, il croit à une trahison de Grossac. Ecœuré, il donne l'ordre à la pègre de se mettre en grève et de jouer les repentis. Un grand souffle d'honnêteté passe sur le monde des truands. C'est à celui qui sera le plus honnête. Et même si on doit faire son service militaire, ce sera dur, mais tant pis, on le fera.

Freddy se retire dans ses terres pêcher à la ligne. Les petites putains sont au vert. Elles découvrent les joies bucoliques, folkloriques. Nous sommes en pleines vendanges.

« Vignes, vignes, le bon vin de France », chantent-elles joyeusement. Ces petites ravissantes et bien de chez nous dans leur nouvel emploi de filles de la campagne, de girls-scouts savourant la vie aux champs, sont tout simplement exquises. C'est une satire à la Jean Nohain, cette fois.

*
**

Chez Mme Grossac, grande effervescence. Nous sommes dans une sorte de bureau de placement ou mieux, de reclassement, véritable ruche bruissante où Paolo, Gaby, Jacotte et Cyprien sont employés bon gré mal gré. Les dossiers affluent. Si Paolo n'est pas des plus vaillants, du moins a-t-il des connaissances en matière de casier judiciaire. Plus on s'est distingué, mieux on obtient. Vingt ans de travaux forcés donnent droit à un poste déjà élevé. Déception néanmoins de Gaby devant Paolo qui semble confortablement installé dans son renoncement. O lâcheté !

Et c'est la mort de la rue Caumartin. Le cinéma désert n'affiche plus que des films roses. Genre Comtesse de Ségur. La libraire triste a en vitrine « Les Mémoires d'un âne », « Les Petites Filles modèles », « le Général Dourakine ». La fleuriste désenchantée a une pâle vitrine faite de petits chrysanthèmes rachitiques. Le pâtissier n'offre plus que des religieuses en robe de bure. Notre cordonnier a perdu ses rires, ses chants et ses joyeux coups de marteau. Il bâille sa vie. D'affreuses tatanes remplacent sur son établi les si gracieux petits talons dont on n'entend plus le martèlement nerveux et poétique. Nos jolies jeunes filles ont fui. De vieilles dames patronnesses désséchées nous les font regretter davantage. Les belles voitures ont disparues. Les étiquettes gracieuses des contredanses se sont envolées vers des cieux plus vivants et plus compréhensifs. Le bar est vide. Le piano mécanique serine un air lugubre. Chacun et tous s'amertument. Plus d'entrain, plus d'amour, partant plus de joies. Quelques suicides même. Il y a tous ceux qui venaient se confier aux petites putains. Se raconter. Jouer un rôle enfin, autre nécessité vitale. Et qui n'arrivent pas à surmonter et leur solitude et leur cafard. Tous cela s'aggrave. Plus de holp-up pour masquer dans les journaux les événements politiques. Les cars de police sont envahis de toiles d'araignée. Nous avons des troubles éducatifs, les pères ne pouvant menacer leur fils : « Tu finiras sur l'échafaud. » La police désœuvrée enquête chez les honnêtes gens. La cour de justice est envahie par les mondains. Les gros industriels fraudent le fisc et bien d'autres choses encore. Les grosses entreprises, ayant acculé les petites au suicide, sont inquiétées. On peut tout punir quand on veut s'y mettre!

Un triste matin, le commissaire contrit se rend au domicile de Grossac. Il est chargé d'enquêter comment, parti de zéro avant la guerre de 1914, Grossac peut se retrouver aujourd'hui à la tête de cette fortune colossale. Grossac s'explique tant bien que mal. Travail acharné, courage, générosité dans l'effort, patriotisme, ferveur religieuse. Il retrace ainsi verbalement une vie exemplaire. Mais les images que nous voyons de son passé démentent ses paroles. On le voit trafiquer à Bordeaux en 1917, alors qu'il se prétend dans la boue des tranchées. On le voit passer de l'extrême-droite à l'extrême-gauche, de la Phalange au Frente Popular, du poing levé au salut fasciste, de la franscisque à la

croix de Lorraine, en passant par le brassard F.F.I. et la croix gammée. Il se tire à peu près de cette première enquête, mais l'alerte a été chaude. Grossac décide de réunir quelques gros bonnets non moins inquiets que lui et d'aviser. On discute. On étudie la question. Et on en arrive à cette conclusion : ce reclassement de la pègre est immoral et nuit aux intérêts sacrés de la Nation. Freddy n'a pas le droit de flancher lâchement. De tout désorganiser. De détruire un équilibre si difficile à édifier. S'il persiste dans ses intentions honnêtes, on trouvera bien un moyen de lui faire changer d'avis. Et tout d'abord, il faut lui dépêcher un émissaire pour tenter de le fléchir. Mme Grossac étant reconnue à l'unanimité responsable de tous ces revirements, c'est à elle qu'il appartient d'intervenir. On l'invite donc à comparaître. Le ton est d'abord hypocrite. On la complimente en propos pompeux, ampoulés, idiots. Nous avons droit à toutes les phrases à tiroir. Il n'est question que de la bonté de son geste, de son courage, de ce bel exemple de dévouement à une cause humanitaire.

« Néanmoins, quelquefois, dans une société bien établie... un tel mouvement... un tel changement appliqué trop brutalement peut, malgré la pureté des intentions, ne pas apporter tout le bien espéré... et puis, enfin, les bonnes œuvres, c'est bien joli, mais il vaut mieux que ça ne réussisse pas... »

Abandonnant toute retenue, ces messieurs stigmatisent les coupables activités de Mme Grossac. Elle a agi avec une légèreté impardonnable. Freddy a été stupidement humilié. Il a droit à des excuses. Il appartient à Mme Grossac de les lui présenter et de le ramener coûte que coûte à de moins bons sentiments. Devant un tel cynisme, une telle mauvaise foi, Mme Grossac n'a pas un mot, pas un geste, elle subit cet affreux réquisitoire avec une sainte résignation, semblant même y puiser des forces nouvelles. N'a-t-elle pas aperçu dans une glace une petite auréole venant entourer sa tête ?

*
* *

Assis sur un petit pliant, au bord d'une rivière, Freddy, torse nu, pêche à la ligne. L'auréole plus scintillante que jamais, Mme Grossac s'approche. S'arrête à quelques pas. Et commence un sermon qui n'est pas sans grandeur : « Après bien des erreurs, Freddy semble avoir trouvé la voie du repentir. Certains s'apprêtent à faire pression sur lui pour l'entraîner de nouveau sur la pente toujours savonneuse du vice... qu'il ne les écoute pas. »

Mme Grossac parle. Freddy se retourne lentement. Nous ne voyons que ses yeux. Beaux yeux clairs, bordés de longs cils et qui se posent sur les très jolies jambes de Mme Grossac. A leur tour les beaux yeux de Mme Grossac se posent sur le buste musclé et bronzé de Freddy. Bouche sensuelle de Freddy. Bouche non moins sensuelle de



Chaque clan creuse son trou...

Mme Grossac dont la voix se fait moins assurée. Biceps de Freddy. Corsage de Mme Grossac. Série de gros plans nous détaillant ainsi les avantages physiques indéniables de l'un et de l'autre. Toujours de dos, Freddy se lève lentement. D'une démarche souple, il s'approche de Mme Grossac dont la voix commence à chevroter. Main de Freddy prenant doucement la main de Mme Grossac. Court-circuit dans l'auréole qui se met à clignoter à la cadence d'appels morses de S.O.S. :

— Tititi... Ta... Ta... Tititi.

Regard noyé de Madame, câlin de Freddy. Clignotement affolés de l'auréole. S.O.S. désespérés. Freddy approche ses belles lèvres. Bing ! l'auréole éclate en mille morceaux.

*
* *

A Paris, c'est l'angoisse Freddy reviendra-t-il ? Affreux suspense. Grossac arpente nerveusement son bureau. Le téléphone sonne sans cesse. Ses amis s'inquiètent.

Au commissariat, même attente fébrile. On tressaille au moindre bruit. Le temps passe. Toujours rien. Et soudain, trois divins, trois merveilleux coups de feu. Freddy est revenu. Béatitude. Soupir de soulagement du commissaire qui tempère l'ardeur de ses agents, prêts à bondir stupidement au risque de l'arrêter. Même soulagement chez Grossac qui, l'oreille collée au tapis, écoute avec ravissement le

bruit délicieux des fraiseuses de Freddy fracturant enfin ses coffres-forts. Tout à sa joie, Grossac ne remarque même pas l'arrivée de sa femme, curieusement souriante et un peu décoiffée... Et la vie peut enfin reprendre son cours normal à la satisfaction générale. Comme il faut bien un coupable — sinon le commissaire n'aurait plus de raison d'être — Freddy magnanime cède aux instances de Paolo et lui permet d'endosser l'entière responsabilité du hold-up chez les Grossac. Menottes aux mains, Paolo traverse fièrement un couloir de prison entre deux rangées de cellules d'où monte une rumeur flatteuse : il est le fameux Paolo... le mec du casse de la banque Grossac

Dans la rue Caumartin — ô apothéose — les crieurs de journaux hurlent les détails du hold-up. Paolo a enfin les honneurs de « France-soir ». Sa photo à la une. C'est un grand moment pour Gaby qui, tel un trophée, brandit un journal. Elle est enfin femme de vedette. Avec elle et avec les crieurs de journaux, nous découvrons une rue Caumartin rendue à la vie. Les petites putains vont, viennent et tourniquent en une sorte de ballet, comme au bon vieux temps. Les cordonniers tapent à grands coups de marteau sur leurs talons de chaussure. La pâtisserie ne désemplit pas. La vitrine du libraire est de nouveau garnie de romans Série Noire. Derrière la caisse de la fleuriste trône Cyprien. Sourire aimable au client qui entre. Pichenette autoritaire à l'adresse de Jacotte qui s'épuise à éponger le carrelage en jetant de temps à autre des regards d'envie sur les petites putains qui tourniquent devant le magasin. Les hirondelles font pleuvoir une manne bienfaisante de contredanses sur les pare-brises des voitures en stationnement. Traînant leurs bambins par la main, le papa et la maman entrent dans le cinéma qui affiche un horrible film « interdit aux moins de 16 ans et aux hypocrites ». Avec eux nous pénétrons dans la salle. Sur l'écran se déroule le générique du film dans une atmosphère de mitraillettes et de poncifs Série Noire.

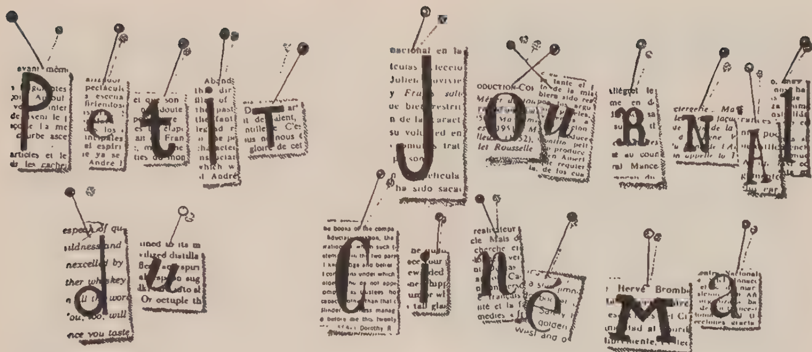
Les noms des acteurs, auteurs, techniciens, venant en surimpression sur des accessoires de films policiers, empreintes digitales, photos d'identité, liste des victimes... Rond de lumière d'une lampe de poche sur un coffre pour le chef-opérateur. Main tremblante signant : longuement prémédité et froidement exécuté par Norbert Carbonnaux. Liste des complices : recéleur France et étranger, etc. Belle voix chaude de Freddy sur les dernières images de ce générique :

« Afin d'affirmer à la face du monde que, sans prétendre rivaliser dans ce domaine avec la grande nation américaine, la France possède, elle aussi, ses gangsters et qu'ils y jouissent d'une liberté peut-être plus grande encore que dans n'importe quelle démocratie. »

Norbert CARBONNAUX.



Nous découvrons une rue Caumartin rendue à la vie.



PALMARES DES LECTEURS

Nous remercions les lecteurs et amis qui nous ont fait parvenir leur liste des 10 meilleurs films pour l'année 1958. Des 267 réponses que nous avons reçues se dégage la liste-type suivante, que nous avons élargie à quinze titres pour donner une idée plus précise de l'opinion moyenne de nos lecteurs :

LISTE LECTEURS

1. *La Soif du mal.*
2. *Le Septième Sceau.*
3. *Mon Oncle.*
4. *Bonjour tristesse*
5. *Nuits blanches.*
6. *Le Cri.*
7. *Une Vie.*
8. *Sommarlek.*
9. *Les Amants.*
10. *Un Américain bien tranquille.*
11. *Quand passent les cigognes.*
12. *Rêves de femmes.*
13. *Les Girls.*
14. *L'Attente des femmes.*
15. *Kanal.*

En établissant selon les mêmes procédés une liste-type d'après les vingt-cinq réponses publiées dans le dernier numéro des CAHIERS, nous obtenons :

LISTE CAHIERS

1. *La Soif du mal.*
2. *Le Septième Sceau.*
3. *Nuits blanches.*
4. *Le Cri.*
5. *Bonjour tristesse.*
6. *Rêves de femmes.*
7. *Une Vie.*
8. *Mon Oncle.*
9. *Un Américain bien tranquille.*
10. *Sommarlek.*
11. *Les Girls.*
12. *Les Amants.*
13. *Kanal.*
14. *Montparnasse* 19.
15. *L'Attente des femmes.*

On ne peut que se féliciter de cette identité de vues, les seuls titres par lesquels se différencient ces deux listes étant *Montparnasse* 19 (19e de la LISTE LECTEURS) et *Quand passent les cigognes* (19e de la LISTE CAHIERS). Précisons aussi que nombre de nos correspondants de province nous signalent ignorer encore, outre des films qui se trouvent en bonne place dans la LISTE LECTEURS, comme les quatre Bergman, *Le Cri, Les Amants* ou *La Soif du mal*, d'autres qui n'y figurent pas, tels *L'Homme de l'Ouest* (17e dans la LISTE LECTEURS, 16e dans la LISTE CAHIERS), *Le Gaucher* (28e dans la LISTE LECTEURS, 27e dans la LISTE CAHIERS) et *La Déesse* (46e dans la LISTE LECTEURS, 23e dans la LISTE CAHIERS). Enfin, nous avons plus d'une fois relevé dans des listes en provenance de Suisse *Les Cousins* ou *Le Beau Serge*, de Claude Chabrol, et dans des listes en provenance de Belgique *Vertigo*, d'Hitchcock, ou *Les Sentiers de la gloire*, de Kubrick : ces films étant encore inédits en France en 1958, nous n'avons pu tenir compte de ces réponses.

HERTHA THIELE A PARIS

J'ai rêvé que je croisais Manuela sur le boulevard Saint-Germain. Elle avait toujours des grands yeux éperdus, un front clair et lucide, des lèvres rondes, un menton mieux que ravissant, bref, un petit air trouble et poétique comme si elle sortait sur la pointe des pieds d'une pièce de Cocteau pour entrer dans un roman de Valéry Larbaud. Mais je



ne rêvais pas. Hertha Thiele était à Paris, là, devant moi, qui déclamait adorablement du Schiller dans *Mädchen in Uniform*, qui refusait courageusement de se jeter par la fenêtre dans *Kühle Wampe*, qui révolutionna par sa fraîcheur le jeu mièvre et fabriqué des vedettes de l'U.F.A., Hertha Thiele était là, cherchant à Paris la Sagan ou le Düdow qui lui fera de nouveau confiance. Transmettez la nouvelle. — L.H.E.

LE RETOUR DES DIX

La presse française de tous bords a complètement passé sous silence un événement dont les répercussions ne manqueront pas d'être décisives pour l'évolution d'Hollywood dans les années à venir : l'Académie des Arts et Sciences Cinématographiques, annuelle dispensatrice des Oscars, vient de lever le ban qui interdisait de reconnaître parmi ses lauréats tout cinéaste coupable ou suspect d'activités antiaméricaines pour s'être prévalu du Cinquième Amendement de la Constitution et avoir refusé de répondre aux questions des chasseurs de sorcières. Ainsi Michael Wilson, scénariste de *Une Place au soleil*, *L'Affaire Cicéron*, *Le Sel de la terre*, avait vu son nom retiré du générique de *La Loi du seigneur* dont il avait pourtant écrit le scénario dix ans plus tôt pour Frank Capra, et de celui du *Pont sur la rivière Kwaï*.

Le premier à bénéficier du nouvel édit de l'Académie fut Dalton Trumbo, un des fameux « dix » de la première liste noire, qui vient de révéler que c'était lui qui, sous le pseudonyme de Robert Rich, avait écrit le scénario original des *Clameurs se sont tues* (*The Brave One*) chères à Jean Cocteau. Robert Rich, introuvable, avait néanmoins reçu il y a deux ans l'Oscar du meilleur scénario. Il se confirme que plus d'un scénariste placé sur la liste noire a continué à travailler anonymement. Les metteurs en scène, par contre, furent moins favorisés : on sait ce qu'il advint à Dassin, Losey, Berry, obligés de fuir leur patrie. Aujourd'hui, pour la première fois, on peut envisager un retour à la normale dans la Babylone hollywoodienne. Le film de Dassin, *Celui qui doit mourir*, a été salué comme le meilleur film étranger de l'année, et Dassin a déjà reçu des offres pour retravailler en Amérique. Carl Foreman est devenu producteur indépendant à Londres. Ces hommes courageux mais peu bavards vont pouvoir reprendre leur place dans l'industrie avec une prestige accru. — J. C.

UN NOUVEAU DONSKOI

Deux ans après *La Mère*, Marc Donskoï nous livre son film le plus échevelé, le plus dément; le plus poétique témoignage qui nous soit parvenu d'Union Soviétique depuis *Ivan le Terrible*. La matière est si riche, si foisonnante, qu'on ne sait par quel biais la saisir. Le titre lui-même nous renvoie à toutes les lunes possibles : selon les uns, *Le Prix de la vie*, pour d'autres *Le Petit Cheval blanc qui pleure*.

Un couple ukrainien, paré de ses plus beaux atours, court au ralenti dans la campagne, cependant qu'une voix-off exalte l'amour très pur de la patrie et l'amour tout court. 1830, en Ukraine, non loin du Danube, un misérable village croupit sous l'oppression tsariste. Les hommes fuient de l'autre côté de la rive, en Bessarabie, où règne le Turc, plus tolérant. Une jeune fille, promise à un gros propriétaire, choisit de partir avec son bien-aimé. Ils traversent le fleuve et sont recueillis chez des gitans, le garçon atteint d'une balle est guéri par un remède de sorcière. Un jour le Turc envoie ses hommes sur la ferme pour se venger d'avoir été roulé en achetant un petit cheval blanc têtu comme une mule, qui pleure quand son nouveau maître le bat et regagne aussitôt son ancien foyer. Le garçon russe est arrêté et doit être renvoyé dans sa patrie où il risque la prison. La jeune femme essaie vainement au cours de la traversée de retour de l'enlever à ses geôliers, mais il succombe sous leurs coups.

Le Sovcolor, cousin germain de l'Agfacolor, en partage les défauts, accentués par le mauvais tirage des laboratoires soviétiques. N'empêche que, sauf Renoir ou Ray, on n'avait jamais utilisé ainsi la couleur. Tour à tour des filtres absurdes et sublimes, ou bien la lumière distribuée comme sur la palette d'un Cézanne, enlèvent le dernier espoir de retomber les pieds sur terre. Au début Donskoï compose presque comme Eisenstein dans *Ivan*

le Terrible, avec un formalisme provoquant. Puis, soudain, la plastique s'embrase chez les gitans, une larme véritable coule sur l'œil du petit cheval blanc. Les dernières images nous ramènent à un monde glauque, verdâtre.

Donskoï, le seul cinéaste soviétique qui n'ait jamais esquissé l'ombre d'un compromis avec Staline, nous revient encore plus pur, plus frémissant. Irina Donskoï a signé le scénario, Vera Donskoï joue un des principaux rôles. — L. Ms.

CARTES SUR TABLE

Dans un article autobiographique pour l'International Film Annual de 1959, Graham Greene précise sa position à l'égard du cinéma. Il lui est reconnaissant, dans ses jeunes années, avant 1939, quand on lui achetait ses romans pour quelques centaines de livres, de l'avoir aidé à compléter son maigre salaire de journaliste en veine de littérature : « *Mon premier sentiment à l'égard des films est de gratitude. Je suppose qu'il y a d'autres écrivains dans mon cas, William Faulkner, Hemingway...* ». Cela dit, Greene n'a que mépris pour Hollywood, ses contrats en or et ses trahisons. *Dieu est mort*, de John Ford, *Un Américain bien tranquille*, surtout, de Mankiewiez, dont « *on pourrait presque croire qu'*(il) *a été fait délibérément pour attaquer le livre et son auteur, mais le livre était basé sur une connaissance plus approfondie de l'Indochine que le metteur en scène n'en posséda jamais et j'ai la vanité de croire qu'il survivra quelques années de plus que le film incohérent de M. Mankiewicz. Pourtant je ne me plains pas. J'ai pu ainsi continuer à écrire. Je le répète, je suis reconnaissant au cinéma d'avoir rendu vingt années de mon existence plus faciles et aujourd'hui, si ce mode d'expression inférieur qu'est la télévision le tue, je me demande si la télévision rendra le même service à l'écrivain. Au moins le cinéma, comme le psychiâtre, vous permet un jour de vous passer de lui.* »

Un jour Graham Greene a accepté d'être coproducteur d'un film de Mario Soldati, avec Trevor Howard, *The Stranger's Hand*. Mais, dit Greene : « *être coproducteur n'est pas un métier pour un écrivain. On se trouve impliqué dans les ennuis financiers du producteur : on doit accepter des acteurs mal choisis parce que quelqu'un d'autre a mis de l'argent dans la production. En tant qu'écrivain on ne partage pas l'optimisme aveugle du cinéaste qui croit contre toute évidence que de mauvais acteurs, un mauvais metteur en scène, un mauvais opérateur, un mauvais décorateur, un mauvais procédé de couleur, réussiront à se fusionner pour produire un heureux accident.... Non, conclut Greene, il vaut mieux vendre sa marchandise sans autre forme de procès et ne pas participer plus qu'il n'est nécessaire au massacre. Vous vous évitez ainsi la fatigue ambiguë d'utiliser des mots pour une cause à laquelle vous ne croyez pas — mots qui méritent le respect, car ils sont votre gagne-pain, peut-être même sont-il votre seule raison de vivre.* »

Graham Greene vient de collaborer à nouveau étroitement avec Carol Reed pour



Cette photo de travail sera l'unique hommage rendu par les Cahiers **à Cecil B. DeMille, puisque son oraison funèbre fut, ici même, anticipée par la plume de Jacques Doniol-Valcroze** (« Samson, Cecil et Dalila », **numéro 5, page 21**)

l'adaptation de son roman satirique *Our Man in Havana*, dont Alec Guiness est le principal interprète et qui sera distribué par Columbia. — L.Ms.

SIGNAL

Tourné en 1958, mais projeté en 1956, dès l'achèvement de *Designing Woman*, *Qu'est-ce que maman comprend à l'amour ?* (*The Reluctant Debutante*), reprend les thèmes principaux de ce dernier film avec une virtuosité qui en fait le chef-d'œuvre de Minnelli. Il oppose non plus la haute couture aux milieux de la boxe, mais, ce qui revient à peu près au même, les Angliches aux Américains. Sandra Dee est à marier; sa belle-mère, une Anglaise (Kay Kendall), lui fait connaître les plus « distingués » de ses jeunes et nobles et barbants compatriotes. Elle leur préfère, ainsi que son père (Rex Harrison), un Américain (John Saxon), qui gagne sa vie au jour le jour et, à la fin, se révélera comte richissime. L'argument est, on le voit, d'une remarquable imbécillité. Que l'on ne perçoit d'ailleurs qu'après projection : l'humour, la méchanceté et l'acuité psychologique de Minnelli emportent l'adhésion.

D'autant que ce film, qui respecte les règles de construction de la pièce, est tout entier axé sur la vertigineuse rapidité du jeu admirablement mécanisé, inhumain de Kendall-Harrison, et Angela Lansbury, du montage et du découpage, et de la caméra de Ruttenberg, qui balaie sans cesse avec une virtuosité folle l'appartement des protagonistes si richement décoré. Pour la première fois chez Minnelli, les acteurs jouent vraiment; peu importe si leur jeu — façonné à la fois par eux-mêmes, par Cukor et l'intellectualisme de Minnelli — ne suit pas les règles du jeu de la comédie.

A voir de Minnelli prochainement, et toujours en Scope-couleurs : *Kismet*, une féerie, *The Bells Are Ringing*, comédie avec Judy Holliday, d'après Comden et Green (1959) et surtout *Comme un Torrent* (*Some Came Running*, 1958), dont le titre est emprunté à une parabole rossellinienne du Nouveau Testament, un très long film de deux heures un quart qui serait aussi neuf que *The Bad and the Beautiful* sur le plan des idées. — L.M.

WHO'S WHO ?

Interviewé par le jeune team rédactionnel de SIGHT AND SOUND, P. Houston et K. Cavender, Carl Foreman, scénariste, victime des persécutions maccarthystes et réfugié en Angleterre, leur a donné d'utiles précisions sur le trop célèbre *High Noon* (*Le Train sifflera trois fois*) : « High Noon *est entièrement ma responsabilité, mon film. Mais par suite des événements politiques, il fut décidé d'éviter toute identification de mon nom avec le film à cause des recettes... A l'origine je devais le mettre en scène. Après tout, si vous voulez faire du cinéma, autant le faire réellement... Mais comme Zinnemann désirait tourner* High Noon, *qu'en tant que producteur je devais mettre en balance Zinnemann et un metteur en scène inconnu nommé Foreman, j'ai cédé la place à Zinnemann. Puis je me suis dit : « D'accord, le prochain... » Mais il n'y eut pas de prochain film.* »

A propos du maccarthysme : « *Une aberration passagère... C'est terrible pour un écrivain d'être déraciné. Il lui est difficile de s'en tirer et votre plus grand danger, bien entendu, c'est de vous abandonner à un mélange d'apitoiement sur soi-même et de colère. Cela vous paralyse : vous êtes tellement enfoncé dans vos propres problèmes que vous en oubliez que vous faites partie d'un ensemble plus vaste.* » Quant à Hollywood : « *Le cinéma m'a toujours fasciné. Je crois que ma génération est fondamentalement la génération du cinéma ; c'est notre théâtre, notre art de masse. Pour tout dire, Hollywood devrait aujourd'hui nous appartenir. Le problème, c'est que les Titans, les pionniers, n'ont jamais voulu l'abandonner. De temps en temps ils font appel à des gens qui deviennent théoriquement Princes de la Couronne, mais ils les renversent de leur piédestal aussi vite qu'ils les y ont montés... Leur philosophie a toujours été : après moi le déluge. Et maintenant ils l'ont leur sacré déluge ! Ils l'ont bien voulu... Le monde n'est pas ce qu'ils croyaient. En réalité, il ne l'a jamais été.* » — J. C.

SANS COMMENTAIRE

Leo Joannon : Ce que j'admire le plus en lui (Cecil Blount DeMille), c'est son conformisme. C'est peut-être ce que je préfère. Je suis contre le modernisme, contre la messe dite à l'envers. Je n'aime pas les cathédrales gothiques : elles sont trop modernes, on ne peut pas y prier. (ARTS.)

Vittorio de Sica : J'ai des complexes qui ne s'améliorent pas avec l'âge. Je me sens inférieur à tout le monde. (DAILY MAIL.)

Ellen Fitzgerald : L'amoralité est présentée ici (*La Parisienne*) comme un usage des plus courants dans les hautes sphères de la République Française — la propagande pour la désintégration sociale montre ainsi le bout de l'oreille, ce qui est, je crois, l'œuvre des communistes français. L'exploitation du Sexe peut aider à faire la révolution, disent-ils. *Pauvre la France.* (FILMS IN REVIEW.)

Boileau-Narcejac : Autant notre roman était crispé et malheureux, autant votre film est tendre et juvénile. (*Lettre à Hitchcock*.)

Ce petit Journal a été rédigé par JOHN COX, LOTTE H. EISNER, JEAN-LUC GODARD, LOUIS MARCORELLES et LUC MOULLET.

LA PHOTO DU MOIS



Jean-Daniel Pollet (assis) dirige Joël Holmès et Edith Scob pendant le tournage de La Ligne de mire.

Jean-Daniel Pollet est l'auteur d'un excellent court métrage intitulé *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, qui, primé à Venise l'été dernier, est actuellement projeté dans les salles en première partie d'un film (?) de Jean Boyer, *Les Vignes du Seigneur*. Reportage sur la solitude en même temps qu'essai poétique sur les dancings de banlieue, *Pourvu qu'on ait l'ivresse* révélait un cinéaste qui savait avoir pour ce qu'il filmait la même tendresse que Raymond Queneau vis-à-vis de son ami Pierrot, mais aussi la même férocité que Jean Vigo à propos de Nice.

Quand Orson Welles tourna *Citizen Kane*, il avait vingt-cinq ans. Depuis, tous les jeunes cinéastes du monde entier n'ont rêvé que de faire leur premier grand film avant d'avoir dépassé cet âge. Jean-Daniel Pollet sera le premier à réaliser ce rêve. A vingt-trois ans, il est à la fois le scénariste et le metteur en scène de *La Ligne de mire*.

Comme il en est le producteur également, *La Ligne de mire* est, de tous les films tournés cette année, celui qui fait le plus librement fi des usages en vigueur dans la très moyenâgeuse corporation du cinéma français. Nous reviendrons donc sur ce film important à plus d'un titre. En attendant, disons ceci.

Pris au piège de l'actualité, et passant des trafics d'armes aux parties de chasse, les personnages de *La Ligne de mire* sont évidemment en quête d'auteur comme les six de Pirandello. Pourquoi ? Tout simplement parce que Pollet laisse à ses acteurs la plus extrême liberté. Profitant d'un scénario « potassé » à souhait, il les laisse en effet improviser presque entièrement leurs scènes. Pourquoi encore ? Tout simplement, de nouveau, pour renverser la théorie de Diderot, et faire du paradoxe du comédien celui plus cinématographique, donc plus émouvant, du personnage. Car devant tout ce petit ou ce grand monde qui s'agite devant lui, Jean-Daniel Pollet se contente d'être, à l'œilleton, à l'affût de la poésie. — J.-L. G.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Luc Godard	Claude Mauriac	Luc Moullet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Vertigo (A. Hitchcock)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★
Les Rendez-vous du Diable (H. Tazieff)	★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★
Le Temps d'aimer et le temps de mourir (D. Sirk)	★★	★★		★★	★★★		★★	★★★	★★★	★
Le Jugement des flèches (S. Fuller)	★★				★★★		★★★	★★★	★★	●
Les Enfants perdus (M. Makovec)	★	★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★	★★	★★
Les Nus et les morts (R. Walsh)	★★	★		★★	★★	★	★★	★★	★★	★
Moi et le Colonel (P. Glenville)	★	★	★			★	★	★		★
La Fille aux cheveux blancs (Wang Pin)	★★		★	★		●	●	●		★★★
La Chaîne (S. Kramer)	●	★★	★		●	★	●	★		★★
La Veuve (L. Milestone)		★	★			★	●	●		★★
La Loi (J. Dassin)	★	★	★	●	●	●	●	●		★★
La Chatte sur un toit brûlant (R. Brooks)	●	★	●	★	●	●	★	★★	●	★
L'Arbre de vie (E. Dmytryk)	●				●	●	●	●		●
Les Naufrageurs (Ch. Brabant)	●	●	●	●	●		●	●		●

LES FILMS



Barbara Bel Geddes et James Stewart dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock.

L'hélice et l'Idée

VERTIGO (SUEURS FROIDES), film américain en Vistavision et en Technicolor d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Alec Coppel et Samuel Taylor d'après le roman « D'entre les morts », de Boileau et Narcejac. *Images :* Robert Burks. *Musique :* Bernard Herrmann. *Interprétation :* James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones. *Production :* Alfred Hitchcock, 1957. *Distribution :* Paramount.

« Lui-même, par lui-même, avec lui-même, homogène, éternel. »
PLATON.

On eût aisément pardonné à Alfred Hitchcock de faire succéder à l'austère *Wrong Man* une œuvre plus riante, du moins plus accessible aux foules. Telle fut peut-être son intention, lorsqu'il décida de porter à l'écran le roman de Boileau et Narcejac « D'entre les morts ». Or l'ésotérisme de *Vertigo* rebuta, dit-on, l'Amérique. En revanche la critique française semble lui faire un accueil des plus chauds. Voilà Hitchcock mis par nos confrères en la place où nous l'avions toujours installé. Et nous voilà, du même coup, privés de l'agréable soin de pourvoir à sa défense.

Inutile donc de chercher ailleurs la jauge de son génie. Hitch est assez illustre pour ne mériter d'autre comparaison qu'avec lui-même. Si j'ai placé en exergue à cette critique une phrase de Platon, qu'on peut lire inscrite par Edgar Poe en tête de « Morella », dont l'argument, par certain point, ressemble à celui de *Vertigo*, ce n'est pas que j'entende égaler notre cinéaste à l'auteur du Parménide ni même à celui des Histoires Extraordinaires, mais simplement proposer une clef capable, à mon idée, d'ouvrir plus de portes que d'autres. Tant pis si elle paraît un peu prétentieuse. Il ne s'agit point de faire d'Hitchcock un métaphysicien. De la métaphysique, le commentateur est seul responsable, mais enfin il la croit commode et point inutile.

Vertigo m'apparaît donc comme le troisième volet d'un triptyque dont les deux premiers étaient constitués par *Fenêtre sur cour* et *l'Homme qui en savait trop*. Ces trois films sont des films d'architecture. D'abord par l'abondance que nous rencontrons, en tous trois, de motifs architecturaux, au sens propre du terme. Ici, toute la première demi-heure est même une sorte de documentaire sur le décor urbain de San Franscico. La toile de fond nous est fournie par un certain nombre de demeures style 1900 sur lesquels l'objectif de la caméra aime à se reposer, de la même façon qu'elle s'était reposée jadis, dans *La Main au collet*, sur les sites de la Côte d'Azur. Leur raison d'être immédiate, pragmatique, est qu'elles créent une impression de dépaysement dans le temps. Elles symbolisent ce passé vers lequel se tournent les regards du détective, en même temps que ceux de la folle supposée.

Nous retrouverons, au cours du film, une autre architecture plus ancienne, celle d'un monastère espagnol du XVIIIe siècle et lié, cette fois-ci, très directement, par la tour qui le surmonte, au thème majeur de l'histoire, le vertige. Et nous voici menés un degré plus avant dans l'analogie avec les deux films cités. En chacun d'eux, les héros sont victimes d'une *paralysie* relative au déplacement dans certain milieu. Dans *Fenêtre sur cour*, il s'agit, pour le reporter, de l'immobilité forcée, le milieu étant l'espace. Dans *l'Homme qui en savait trop*, le médecin et sa femme, conformément au titre, connaissent trop l'avenir, mais en même temps trop peu : leur paralysie est l'ignorance, le champ d'exercice n'est plus l'espace, mais le temps. Dans ce film-ci, le détective, encore interprété par James Stewart (et qui, corseté, lance un clin d'œil au photographe de *Fenêtre sur cour*) est victime, lui aussi, d'une paralysie, à savoir le vertige. Le milieu, cette fois-ci, est constitué par le temps, mais non plus celui du pressentiment, orienté vers l'avenir. Dirigé au contraire vers le passé : le temps de la *réminiscence*.

Comme les deux autres *Vertigo* est un film de pur « suspense », c'est-à-

dire de construction. Le ressort de l'action ne sera plus constitué par la marche des passions ou quelque tragique moral (comme dans *Under Capricorn, I confess* ou *The Wrong Man*), mais par un processus abstrait, mécanique, artificiel, extérieur, du moins en apparence. Dans ces trois films, ce n'est pas l'homme qui constitue l'élément moteur. Ce n'est pas non plus le destin, au sens où on l'entend depuis les Grecs, mais la forme même de ces êtres formels qui sont l'Espace et le Temps. On ergotera, bien sûr, à l'infini pour savoir s'il y a ou non du « suspense » chez Hitchcock. Au sens le plus général du terme, pouvoir de tenir le spectateur en haleine, nous affirmerons que toujours, il y en a et ici plus encore qu'ailleurs bien que la clef policière (par quoi se ferme le roman) nous soit livrée une demi-heure avant la fin. On savait déjà que ce n'était pas sur les arcanes d'une machination policière, si savante fût-elle, que s'ouvraient les portes secrètes d'Hitchcock. L'important est que, toujours, nous voulions savoir et savoir de plus en plus à mesure qu'on nous livre plus de vérité, c'est que la solution de l'énigme ne fasse pas éclater comme une bulle de savon la masse de l'intrigue qui, jusqu'au dernier moment, s'était appliquée à faire boule de neige (reproche qu'on aurait pu faire par exemple à *La Main au collet*). Ici le suspense est à double effet : non seulement il sensibilise l'avenir, mais revalorise le passé. Car le passé, ce n'est point ici cette masse d'inconnu qu'un auteur de droit divin tient en réserve et qui, mise à jour, saura débrouiller tous les nœuds. Nous voyons qu'il ne fait que les resserrer plus encore par sa résurgence. A mesure que se dissipent les brumes de l'histoire, apparaît une nouvelle figure que nous ne connaissions pas en tant que telle, mais qui fut toujours présente. Cette Madeleine crue vraie, et pourtant jamais vraiment connue, vrai fantôme en tout cas, puisqu'elle n'existait que dans l'esprit du détective, qu'elle n'était qu'une *idée*.

Tout comme *Fenêtre sur cour* et *L'Homme qui en savait trop*, *Vertigo* est donc une sorte de parabole de la connaissance. Dans le premier, le photographe tournait le dos au vrai soleil (entendez la vie) et ne voyait que des ombres sur la paroi de la caverne (l'arrière-cour). Dans le second, le médecin trop confiant dans la déduction policière ratait aussi son but, là où réussissait l'intuition féminine. Ici, le détective fasciné dès le début par le passé (figuré par le portrait de Carlotta Valdès à laquelle la fausse Madeleine prétend s'identifier) sera continuellement renvoyé d'une apparence à une apparence : amoureux non d'une femme, mais de l'idée d'une femme. Mais, en même temps, de même que dans les deux autres morceaux de la trilogie, outre cette signification intellectuelle (j'entends relative à la connaissance), nous pouvons en distinguer une autre, morale. Stewart, encore ici, n'est point seulement malheureux et dupe mais coupable, « faussement coupable » pour employer la terminologie hitchcockienne, c'est-à-dire bien plutôt faussement innocent. Il est accusé par un tribunal d'être responsable par sa maladresse de la mort de la femme.. Mais s'il n'a point le moins du monde causé celle de Madeleine, il sera bel et bien, cette fois-ci par sa perspicacité et son adresse retrouvées, responsable de la mort de Judy, faussement accusée par lui de complicité.

En employant le terme de « parabole », je ne veux point taxer *Vertigo* de sécheresse ni d'irréalisme. Cela n'a rien d'un conte. Tout au plus discerne-t-on deçà delà, comme dans tous les films d'Hitchcock, ces petites entorses à la vraisemblance — disons ce mépris pour certaines « justifications » — qui naguère eurent don de tant chagriner certains. Si *Vertigo* est baigné d'une atmosphère féerique, la brume, le halo sont dans l'esprit du héros, non de l'auteur et cela ne brime en rien le réalisme ordinaire du ton. Admirons, au contraire, l'art avec lequel le cinéaste crée cette impression de fantastique par les moyens les plus indirects et les plus discrets combien surtout il lui répugne, dans un sujet voisin de celui des *Diaboliques*, de jouer le moindre instant sur nos nerfs. L'impression d'étrangeté est produite non par l'hyperbole, mais par l'atténuation : ainsi la première partie est-elle presque toute entière filmée en plans généraux. L'épisode satirique de diversion (les rapports entre le détective et la modéliste) est traité avec un humour non moins discret et interdit que nos pieds, à nul moment, ne quittent terre. La présence de ces à-côtés familiers n'obéit point au seul jeu des compensations : elle nous aide à mieux comprendre le personnage,

elle nous rend sa folie plus familière, elle fait qu'elle n'est point folie, mais certaine déviation de l'esprit humain, esprit dont la nature est peut-être de tourner en cercle. Tout le passage où Stewart se transforme en Pygmalion est admirable, au point que nous en perdons presque le fil de l'histoire, attentifs à suivre les efforts de cet homme pour costumer une femme en ce qu'il croit qu'elle est, jusqu'au moment où nous nous apercevons que c'est là l'histoire même. Toute la profondeur d'Hitchcock est dans la forme, c'est-à-dire dans le « rendu ». Comme le regard d'Ingrid Bergman dans *Under Capricorn*, ce démaquillage — qui n'est en fait qu'un maquillage — se donne à voir et non pas à raconter.

Enfin, dans ce film silencieux et glacé, plus encore que le baiser brûlant entre le détective et celle qu'il essaie en vain de faire ressurgir d'entre les morts, le haletant speech final de Stewart introduit une dimension jusque-là curieusement absente de cette histoire d'amour, celle de la passion. Ce n'est point péroraison rhétorique, mais bien passage au discours ainsi que le monologue de Bergman dans *Under Capricorn*. Peu importe que cet éclat vienne si tard, puisque dans ce film, traversé par un double courant, futur et passé échangent incessamment leurs positions. Tout le film, sous la lueur de ce vibrant acte d'accusation, prendra une coloration nouvelle : ce qui était en sommeil s'éveillera et ce qui était en vie mourra du même coup et le héros, triomphant du vertige, mais *pour rien*, ne trouvera de nouveau que le vide à ses pieds.

Il y a bien sûr d'autres rapprochements à faire que celui que j'ai suggéré avec deux des films joués par James Stewart. Qu'on m'en permette encore un autre, avec *Strangers on a train* cette fois-ci. On sait combien ce dernier devait, non seulement en rigueur, mais en lyrisme à la présence obsédante d'un double motif géométrique, celui de la droite et celui du cercle, Ici, la figure — le générique de Saul Bass nous la dessine — est celle de la spirale ou plus exactement de l'hélicoïde. Droite et cercle se marient par le truchement d'une troisième dimension : la profondeur. A proprement parler, nous ne trouverons que deux spirales matériellement figurées dans tout le film, celle de la mèche descendante sur la nuque de Madeleine, copie de celle de Carlotta Valdès, et n'oublions pas que c'est elle qui éveille le désir du détective, puis celle de l'escalier montant à la tour. Pour le reste, l'hélice sera idéale, suggérée par son cylindre de révolution, représenté, lui, soit par le champ de vision de Stewart qui suit Novak en automobile, soit par la voûte des arbres au-dessus de la route, soit par le tronc des séquoias, soit par ce corridor que mentionne Madeleine et que Scottie retrouvera en rêve (un rêve dont, je l'avoue, les schémas clinquants détonnent avec la grâce sobre des paysages vrais) et bien d'autres motifs qui ne pourront être décelés qu'après plusieurs visions. La coupe du séquoia millénaire et le travelling tournant (en fait, c'est le sujet qui pivote) autour du baiser appartiennent encore à la même famille d'idées. Famille vaste et qui compte beaucoup de parents par alliance. La géométrie est une chose, l'art une autre. Il ne s'agit point de retrouver une spirale dans chacun des plans de ce film, comme ces têtes d'hommes qu'on propose en devinette dans des dessins de frondaisons, ni même comme les croix de *Scarface* (gageure magnifiquement tenue, mais gageure néanmoins). Il faut que cette mathématique laisse la porte libre à la liberté. Poésie et géométrie loin de se briser voguent de conserve. Nous y cheminons dans l'espace de la même manière que nous y cheminons dans le temps et que cheminent aussi nos pensées et celles des personnages. Ce ne sont que coups de sonde, ou plus exactement coups de vrille vers le passé. Tout fait cercle, mais la boucle ne se boucle pas, la révolution nous conduit toujours un peu plus profond dans la réminiscence. Les ombres succèdent aux ombres, les simulacres aux simulacres, non point comme les cloisons qui s'escamotent ou des miroirs à l'infini reflétés, mais par une espèce de mouvement plus inquiétant encore, parce que sans solution de continuité et qui possède à la fois la mollesse du cercle et le tranchant de la droite. Idées et formes suivent la même route, et c'est parce que la forme est pure, belle, rigoureuse, étonnament riche et libre qu'on peut dire que les films d'Hitchcock, et *Vertigo* au premier chef, ont pour objets — outre ceux dont ils savent captiver nos sens — les *Idées*, au sens noble, platonicien, du terme.

Eric ROHMER.



Jean-Claude Brialy dans *Le Beau Serge* de Claude Chabrol.

Les lunettes d'Ariel

LE BEAU SERGE, film français de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Claude Chabrol. *Images :* Henri Decae. *Musique :* Emile Delpierre. *Interprétation* : Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Michel Méritz, Bernadette Lafont, Jeanne Perez, Edmond Beauchamp, Claude Cerval, André Dino. *Production* : AJYM Films, 1958. *Distribution :* Les Films Marceau.

« *Confronter, dans le cadre très minutieusement décrit d'une campagne pauvre, deux types de jeunes hommes, fort opposés et néanmoins amis.* » Claude Chabrol présentait ainsi dans les CAHIERS (1) son *Beau Serge* et (noblesse oblige), par la même occasion, en exécutait la meilleure des critiques. Il y indiquait la tonalité et la dynamique de son film qui en ordonnaient le dessein : « *La traversée des apparences* ».

« *En effet, au-delà des apparences, une vérité doit peu à peu se dégager pour le spectateur : l'instable, le complexé, le fou ce n'est pas Serge mais François. Serge se connaît... François au contraire, ne se connaît qu'au niveau des apparences : sa nature intime est enfouie dans son subconscient et ne se révèle qu'en de brusques éclairs, il se fuit.* » Et il ajoutait : « *En somme dans* Le Beau Serge, *se juxtaposent deux films : l'un dans lequel Serge est le sujet et François l'objet, l'autre dans lequel François est le sujet, Serge l'objet. Par définition c'est le premier de ces films* qui apparaît *tout d'abord. L'idéal pour moi est que l'on soit sensible à l'autre.* »

(1) Numéro 83, page 22 : *La peau, l'air et le subconscient.*

Cette volonté psychanalytique (au point que l'on peut considérer *Le Beau Serge* comme le premier film ayant puisé dans cette doctrine, non un simple prétexte dramatique, mais une véritable discipline de pensée) commande le moindre comportement des acteurs. Rien de gratuit dans ce film. Un geste aussi banal que mettre des lunettes trouve sa motivation dans le trouble

profond du psychisme de François. A quatre reprises nous les lui voyons porter : durant le générique, en autocar, comme pour l'aider à songer à son retour au village ; au café, lorsqu'il refuse d'accompagner Marie, indiquant par là qu'il veut s'abstraire du monde réel ; avec le père Glomaud, à la fois pour marquer ses distances, se protéger et mieux commettre une avanie ; enfin, en attendant le curé qui vient le visiter dans sa chambre, toute sa conduite traduit un désarroi total, un effritement de sa personnalité. Pour donner le change, il se couche et met ses lunettes, comme pour se réfugier derrière une façade. Mais, poussé dans ses retranchements, révélé enfin à lui-même, il les arrache soudain, comme on arrache un masque. Désormais lucide, véritablement confessé, il peut entrevoir son salut.

Dans ce film concerté, tout se réfère à une symbolique (le papier de la chambre à coucher, le cimetière, la place de l'église, les cigarettes, les lunettes). En cela se reconnaît la fascination qu'exerce sur Chabrol, son maître Hitchcock. Le psychanalyste et l'ésotériste ont ceci de commun que, cerbères du domaine des songes, ils sont seuls détenteurs de son trousseau de clefs. Qu'importe si nous ne parvenons à ouvrir toutes les portes, l'important est de nous laisser entraîner par eux vers les chemins de l'onirisme.

Le Beau Serge se présente en effet comme une suite de scènes subjectives que des conduites objectiveront. Tout comme chez Hitchcock, nous sommes plongés dans le monde du désir, désir informulé, latent, qui soudain se réalise. Il est un moment, l'un des plus beaux du film, qui mieux que tout commentaire aidera le lecteur à pénétrer l'imagination du cinéaste. Serge, affalé sur le trottoir, cuve son vin près de la place du village. Des enfants, un peu plus loin, jouent au football. Dans le brouhaha des cris on entend confusément l'un des gosses crier à celui qui a le ballon : « *A moi François, François à moi* ». Serge se lève furibond, chasse la meute des gamins qui s'enfuient, puis, comme poussé par une force intérieure dont il ne se sent pas le maître, il part à la recherche de François. Et, par bouffées, nous parviennent ses propos, véritable confession, qui tous appellent François à l'aide. Il a suffi d'une phrase indifférente et lointaine, juste perçue par son subconscient, pour déclencher toute une conduite incontrôlée, somnambulique mais réelle, celle-là seule qu'aime à capter la caméra de Chabrol.

Il y a du Tennessee Williams dans *Le Beau Serge* et du mélodrame. Mais il n'y a pas de véritable conflit dramatique, pour la bonne raison que les personnages ont perdu la notion même de l'intérêt. La pauvreté de cette campagne de la Creuse rend dérisoire tout effort (l'étang gelé est, à jamais, bourbeux). Reste l'ennui et son infinie tristesse d'où émerge, comme seule échappatoire, le monde imaginaire. Chacun dans ce village cherche un refuge : Serge et son beau-père dans l'alcoolisme, Marie dans la nymphomanie, le curé, dans l'onctuosité des belles paroles et des beaux gestes. Jusqu'au bal, minable occasion de s'échapper. Seule, la femme de Serge garde intacte sa confiance dans l'amour et la vie. Elle est le pôle positif du film, celle qui refuse de fuir et de se fuir.

Dire qu'il n'y a pas de conflit est faux. Mais loin de se centrer extérieurement sur un objet de litige, il reste intérieur à chaque individu, il existe directement d'âme à âme. Tout le film est comme un espèce de ballet où les êtres se cherchent, s'évitent, s'attirent ou se repoussent selon la concordance ou la discordance, à chaque instant, mouvantes, de leur affinité. Voilà qui nous rapproche du constat rossellinien. Comme dans *Voyage en Italie*, plus un personnage est éloigné de l'autre, plus il ressent sa présence. Mais dès qu'ils sont face à face, leur sensibilité épidermique l'emporte sur leur affectivité profonde, ils se heurtent. Les caméras de Rossellini, et désormais de Chabrol, aiment à enregistrer le jeu subtil des variations d'intensité.

Ainsi chacune des scènes est un palier, mais leur succession nous mène progressivement à l'explosion finale (dans *Le Beau Serge*, la naissance du bébé, dans *Les Cousins* l'échec de Charles à ses examens). Ce drame est d'abord ressenti comme un choc et libère les forces insoupçonnées de l'inconscient. Réveillé en pleine nuit, affrontant une violente tempête de neige, pour venir en aide à la femme de Serge qui accouche, François se sent soudain animé du véritable héroïsme christique, qui caractérise tant de tuberculeux. Dans son exaltation, il agit comme dans un rêve, d'où le traitement de la scène, toute en effets visuels, volontairement oniriques. L'auteur laisse d'ailleurs pla-

ner un doute. Qui nous dit que François ait été réellement réveillé, que nous n'assistons pas à son défoulement dans un véritable cauchemar ? De toute façon, conduite réelle, conduite rêvée, seul importe que François soit « agi » et que son moi assume cette poussée subconsciente.

S'il fallait, au-delà de la psychanalyse, définir d'une phrase *Le Beau Serge*, je dirais que c'est l'histoire d'une réanimation dans le sens de « rendre le souffle », « rendre à la vie » (au contraire des *Cousins* qui content l'histoire d'un étouffement, d'une asphyxie). Dans ce village qui se meurt, François vient apporter malgré lui une bouffée d'oxygène. La place de l'église est comme un cœur d'où les êtres affluent ou refluent, selon le rythme de la respiration. Par ailleurs, Chabrol a donné à chaque scène le tempo d'un halètement. Et la photo crée, elle aussi, l'impression d'un besoin d'air, à travers la froideur et la grisaille nue de ces sévères paysages. Ce thème de l'air trouvera son expression achevée dans les admirables images finales, par l'échange du *souffle*, dans l'acception à la fois vitale et mystique du terme. Dans le même temps que le bébé pousse ses premiers vagissements, François, exténué s'affaisse comme s'il rendait son dernier souffle, tandis que Serge, fou de bonheur, retrouve enfin son âme et la joie de vivre.

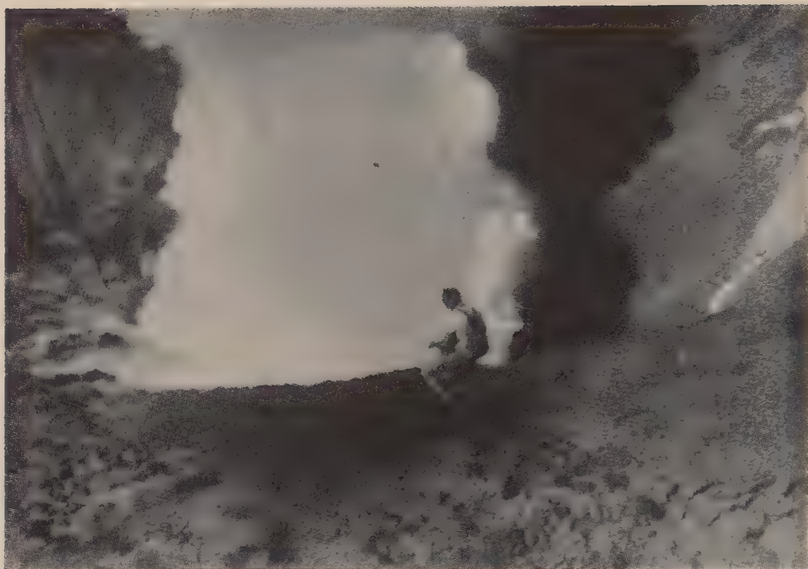
Jean DOUCHET.

Le conquérant solitaire

LES RENDEZ-VOUS DU DIABLE, film français en couleurs par Agfacolor, Kodachrome, Estmancolor, Anscolor, de HAROUN TAZIEFF. *Images :* Haroun Tazieff avec la collaboration de Pierre Bichet, Aldo Scavarda, Wanwo Runtu. *Collaborateur technique :* René Le Hénaff. *Texte :* Paul Guimard et R. M. Arlaud. *Musique* : Marius-François Gaillard. *Production* : U.G.C.-Jacques Constant-Haroun Tazieff, 1956-58. *Distribution* : U G.C.

Les volcans, c'est très simple, raconte Haroun Tazieff. A six mètres, on ne sent rien. A quatre mètres, on a chaud. A deux mètres, on brûle. Dans *Les Rendez-vous du Diable*, Tazieff s'approche prosaïquement à trois mètres de Lucifer, puis se met à le filmer tout aussi prosaïquement. Et cette prose-là, s'exclamerait l'auteur du « Rappel à l'ordre », c'est de la poésie. Il y a du monsieur Jourdain en Tazieff, mais dans la mesure où il y a du Molière dans monsieur Jourdain, c'est-à-dire dans la mesure ou Tazieff est gentilhomme sans le savoir et fait du bon cinéma toujours sans le savoir, par noblesse instinctive. N'y aurait-il, en effet, dans *Les Rendez-vous du Diable* que le seul plan où l'on voit, filmée par son ami Bichet, la silhouette à la Manfred d'Haroun Tazieff remonter frénétiquement sa Paillard-Bolex pour ne rien manquer du feu d'artifice à la Michel-Ange qui lui fait front ; n'y aurait-il que le seul plan, toujours filmé par l'ami Bichet, où l'on voit Tazieff courbé sous les rafales de pierres comme un soldat sous celles d'une mitrailleuse ; n'y aurait-il que le seul plan, encore filmé par le décidément très courageux et sympathique Bichet, où l'on voit Tazieff descendre à pas de loup le long des parois de cendre de l'Etna pour s'approcher plus près, encore plus près, toujours plus près du cratère qui ne dort que d'un œil ; n'y aurait-il que ces plans seuls qu'ils suffiraient à faire des *Rendez-vous du Diable* le plus beau film du monde. Et ce, pour deux raisons. L'une se rapporte à Tazieff lui-même, et l'autre au cinéma non moins lui-même.

Parlons d'abord un petit peu d'Haroun Tazieff. Pour moi, j'aime ce grand voyageur fou de volcans comme j'aimais Valentin, l'homme-oiseau, qui volait à tire d'aile au suicide dans les meetings de Villacoublay ; comme Jo Meiffert, le cycliste de la mort, qui pédale à 180 derrière la vieille Talbot de Grignard ; comme Mermoz et Guillaumet qui butèrent rageusement des années durant sur les contreforts des Andes pour découvrir la trouée sur Santiago du Chili ; oui, j'aime Haroun Tazieff comme j'aime les grands capitaines, les grands conquérants, les Westerling, les Malraux, les Monfreid, disons-le carrément, comme j'aime Christophe Colomb lorsqu'il s'aperçut que les Amériques étaient loin des Indes ; ou encore, puisque l'affiche publicitaire des *Rendez-vous du Diable*



Haroun Tazieff dans *Les Rendez-vous du Diable.*

nous y invite en le sous-titrant *Le Tour du monde en 80 volcans,* j'aime Haroun Tazieff comme j'aime Philéas Fogg et ses paris stupides, rocambolesques, délirants, tout ce qu'on voudra, mais étonnants et parfaits, deux mots qui, nous apprend le Petit Larousse, mis ensemble signifient alors et très exactement : admirable.

Haroun Tazieff est donc un de ces hommes admirables dont le sport se partage l'âme fifty-fifty, je l'ai dit, avec la poésie. Il faut avoir vu *Les Rendez-vous du Diable* comme il faut avoir lu « Une Saison en enfer », mais aussi comme il faut avoir vu la Lancia d'Ascari déraper sur l'asphalte monégasque et plonger dans la mer. Ces hommes sont admirables, parce que parmi les purs de l'aventure, ce sont les plus purs. Les seuls en tout cas à mettre vraiment en pratique la fameuse maxime de Lénine codifiée par Gorki, à savoir que l'éthique est l'esthétique de l'avenir. Ce sont des artistes au sens inhabituel du terme, car s'ils ne savent pas jusqu'où ils ont le droit d'aller trop loin, ils savent beaucoup mieux : jusqu'où ils en ont le devoir. Dès le départ, c'est ce qui donne aux *Rendez-vous du Diable* une allure et un ton si proches des grands romans de Jules Verne. C'est uniquement ça : jouer avec le feu uniquement parce que c'est un jeu mortel et que risquer la mort vaut bien un sermon de Bossuet, s'approcher des flammes à deux mètres uniquement pour s'en être approché, se brûler uniquement pour essayer de ne pas se brûler. Tentative absurde et belle dans la mesure où elle se refuse désespérément à l'analyse, comme absurde et beau fut le silence de Rimbaud, absurde et belle la mort de Drieu la Rochelle, absurde et beau le voyage d'Abel qui s'en vint à pied d'Oslo à Paris pour montrer à Cauchy la formule de résolution des équations du 5ᵉ degré, mais Cauchy refusa de le recevoir, et Abel retourna en Norvège où il passa le reste de sa vie à prouver qu'il était impossible de résoudre par une formule les équations du 5ᵉ degré. Vraiment, plus j'y pense, je trouve beau le film d'Haroun Tazieff parce qu'on peut en parler de façon absurde, en pensant à mille autres belles choses.

Ainsi, en croisant avec lui pendant un quart de seconde les grands yeux d'une

petite indienne dans la brousse guatémaltèque, en longeant durant quelques plans ce que les pionniers de l'Aéropostale appelaient le boulevard des volcans, en me penchant sur les corps calcinés de Pompéi, je pensais à la fois à tout ça et à tout autre chose, comme cela m'était arrivé pendant la projection de *Voyage en Italie*, d'*Amère Victoire* et de plusieurs autres films de cet ordre de grandeur. Pendant que je voyais Tazieff et Bichet construire en vitesse un igloo pour vivre plus noblement qu'Yves Ciampi dans le vent qui se lève, pendant qu'ils pleuraient de froid, moi, je pleurais d'émotion parce que je pensais à Flaherty, et que lorsque je pense à *Nanouk*, je pense à Murnau, tout comme lorsque je pense à *Tabou*, je repense à mon esquimau, autrement dit à *Stromboli* par la même occasion, et, pour retomber sur Flaherty, à Truffaut qui le déteste, mais dont le premier grand film, me dit Rivette qui a vu le bout à bout, ressemble étrangement à du Flaherty. Et toutes ces transmissions de pensées font que je suis très ému pendant que passent sur le grand écran du Normandie les images à la technique enfantine d'Haroun Tazieff. Ah oui, chers lecteurs des CAHIERS, ne croyez pas que nous ne tenons jamais compte de vos lettres qui nous reprochent parfois de dire n'importe quoi à propos des films que nous aimons, cette fois, je pèse mes mots en vous affirmant que *Les Rendez-vous du Diable* est un film très émouvant.

Technique enfantine, ai-je dit, ou si l'on préfère, d'une pureté toute spontanée, d'un charme naïf et barbare, comme l'était la technique de la prise de vue à la belle époque de Félix Mesguisch, et qui nous change agréablement de celle de tous les *Continents perdus* et autres waltdisniaiseries. C'est ici qu'intervient la deuxième raison dont je disais au début qu'elle prouvait aussi la beauté des *Rendez-vous du Diable*, et qui n'est plus une raison humaine, se rapportant au genre d'homme qu'est Haroun Tazieff, mais une raison on ne peut plus cinématographique.

Je dirais en effet volontiers que *Les Rendez-vous du Diable* est un beau film parce que c'est un film. En se filmant en danger de mort en face des jets de lave, Tazieff, si j'ose m'exprimer ainsi, prouve le cinéma par le seul fait que, sans film, l'aventure perdrait tout intérêt, puisque personne, sauf Tazieff, ne saurait qu'elle s'est passée de cette façon. Ce qui est beau, c'est donc ce désir démesuré d'objectivation, cette volonté acharnée que Tazieff partage avec un Cartier-Bresson ou le Sucksdorff de *La Grande aventure*, ce besoin intérieur profond qui les pousse à vouloir authentifier contre vents et marées la fiction par le réalisme de l'image photographique. Remplaçons maintenant le mot fiction par celui de fantastique. On retombe alors sur l'une des réflexions-clé d'André Bazin dans le premier chapitre de « Qu'est-ce que le cinéma ? », réflexions consacrées à « l'Ontologie de l'image photographique », et auxquelles nous renvoie sans arrêt l'analyse du moindre plan des *Rendez-vous du Diable*. Haroun Tazieff ne le sait pas, mais il prouve que Bazin le savait, que « *la caméra seule possédait un Sésame de cet univers où la suprême beauté s'identifie à la fois à la nature et au hasard.* »

Si Haroun Tazieff prouvait seulement que la nature est un grand metteur en scène, son film ne vaudrait pas mieux que ceux de Joris Ivens. Ce qu'il y a de prodigieux, au contraire, dans *Les Rendez-vous du Diable*, c'est qu'en montrant le jaillissement sous-marin du volcan des Açores, doué d'une si terrifiante richesse de formes que le Tintoret seul eût osé le peindre; en nous montrant une rivière de lave se tordre dans un bouillonnement pourpre et or, couleurs qu'Eisenstein seul osa utiliser dans la scène du banquet d'*Ivan le Terrible;* en nous montrant, dis-je, tous ces prodiges de mise en scène, Haroun Tazieff, ipso facto, nous prouve que la mise en scène est chose prodigieuse.

Jean-Luc GODARD.

Lèse-majesté

LE BRAVE SOLDAT CHVEIK, film tchèque en Agfacolor de KAREL STEKLY. *Scénario :* Karel Stekly, d'après le roman de Jaroslav Hasek. *Images :* Rudolf Stahl. *Musique* : Jean Seidel. *Décors* : Boris Moravec. *Interprétation* : Rudolf Hrusinsky, Milos Kopecky, Svatopluk Benes. *Production* : Cinéma d'Etat Tchécoslovaque, 1956. *Distribution* : Lisbona Film.

Voici donc portées une fois de plus à l'écran les aventures du *Brave Soldat Chveïk*, imaginées par l'écrivain tchèque Jaroslav Hasek. Après de nombreuses adaptations théâtrales, de nombreux films muets et sonores, après Karel Lamac, Svatopluk Innemann, Gustav Machaty, Martin Fric, Serge Youtkevitch et Jiri Trnka, c'est Karel Stekly qui nous offre la plus récente version cinématographique.

Le réalisateur tchécoslovaque a choisi d'adapter le début du récit et de raconter les démêlés de Chveïk avec la police autrichienne, l'enthousiasme qui saisit notre héros après l'attentat de Sarajevo et le pousse, bien qu'il soit cloué au lit par une crise de rhumatismes, à aller s'engager dans l'armée impériale en petite voiture d'infirme, son passage dans un hôpital spécialement réservé au traitement des simulateurs, son engagement comme ordonnance, d'abord d'un aumônier peu banal, puis d'un lieutenant planqué et séduisant qu'il fera involontairement envoyer au front.

Karel Stekly s'est forcément laissé quelque peu distancer par le génie de Jaroslav Hasek. Adaptateur des grandes œuvres littéraires tchèques, il sait remarquablement reconstituer une page d'histoire (comme *Les Ténèbres*) ou un épisode tragique des luttes ouvrières (comme *La Sirène*). Mais le sens du témoignage et de l'émotion juste ne suffit plus, quand il faut mettre en image l'insolente maîtrise de Hasek.

Rudolf Hrusinsky incarne un Chveïk rondouillard, indulgent et serviable, conforme à la meilleure tradition. Mais la réalisation un peu trop calme et continue n'a pas mis en valeur ces éclairs de finesse et de bon sens insultant qui, dans le livre, caractérisaient le flegme bavard de Chveïk Nombre de détails et de personnages ont subi pendant leur mise en scène des réductions caractéristiques. C'est ainsi que, dans une scène avec Otto Katz, l'aumônier sans conviction, deux sentinelles s'étant enivrées pendant leur service, on voit celui-ci entreprendre pour les effrayer de faire semblant de téléphoner au colonel. Dans le livre, il parle, avec l'intention d'être entendu par les coupables restés tremblants dans le couloir, dans l'orifice du premier objet qui lui tombe sous la main : le socle creux d'une lampe, bien suffisant pour ce qu'il veut en faire. Cette désinvolture est dans le film considérablement atténuée par l'état d'ébriété de l'aumônier qui téléphone dans une prise électrique en donnant tout simplement l'impression qu'il ne sait plus ce qu'il fait. C'est par de semblables contresens que s'échappe ce qui fait la valeur du cinéma burlesque. Incapables de comprendre les splendeurs d'un comportement sans scrupules ni référence, les réalisateurs motivent les conduites insolites de leurs personnages comiques *pathologiquement*, finissant même par choisir leurs héros parmi des idiots typiques. Aux merveilleuses solutions imaginées par les Marx Brothers succèdent les folies laborieuses d'*Hellzapoppin*, puis les hystéries insuffisantes de Jerry Lewis.

Mais il faut savoir se contenter de ce qu'on a. Sans un texte comme celui de Hasek le cinéma ne saurait plus retrouver tout seul la fine pointe d'une satire vigoureuse. Et celle de Hasek, aiguisée par sa haine de l'ordre autrichien, passe les bornes du non conformisme coutumier. Alors que des maîtres agresseurs comme les Marx n'ont jamais effleuré les questions religieuses, Hasek fournit au film de Stekly quelques scènes d'un anticléricalisme sans nuance. Et si l'intégrité des tabous ne vous empêche pas de dormir, le sermon de l'aumonier un peu saoul, qui marque les pages de son bréviaire avec des cigarettes et réprimande ses ouailles en faisant pirouetter les angelots sculptés de sa chaire baroque, vous paraîtra aussi attrayant que les caricatures des mouchards zélés, des officiers impérieux et des grandes dames charitables.

Il faut en prendre son parti, Tombé aux mains des carriéristes prudents et des jeunes gens de bonne famille, le cinéma est maintenant privé de ce que lui apportaient autrefois les métèques, les émigrés, les errants. Aussi ne peut-il plus grand-chose pour le genre picaresque. Heureusement, la gloire populaire des inimitables récits de Hasek a permis au brave soldat Chveïk de trouver un cinéma d'Etat compatissant et nous apporter, une fois de plus, le bon air des lèse-majesté en rappelant au cinéma que le non-conformisme existe, et que sa rareté sur les écrans ne fait que le rendre plus précieux.

André MARTIN.



Vladimir Hlavaty dans *Les Enfants perdus* de Milos Makovec.

En famille

ZTRACENCI (LES ENFANTS PERDUS), film tchèque de MILOS MAKOVEC. *Scénario* : Jiri Brdecka, d'après une nouvelle d'Aloïs Jirasek. *Images* : Vladimir Novotny. *Décors* : Oldrich Bosak. *Musique :* Jan Rychlik. *Interprétation :* Gustav Valach, Stanislaw Fiser, Vladimir Hlavaty, Radovan, Lukavsky, Alena Vranova. *Production :* Le Film d'Etat Tchécoslovaque, 1956. *Distribution :* Télécinex.

Ce n'est pas sans quelque crainte que l'on s'aventure loin des Champs-Elysées et des connaisances familières contractées avec la fréquentation du meilleur cinéma. Shamroy et Decae, Wayne et Brialy font place à des noms barbares, imprononçables et perclus de toutes sortes d'accents. Ce film est tchèque, interprété et tourné par des Tchèques, mais — surprise — il n'en souffre guère. Même les visages des acteurs, remarquables, possèdent un relief et une autonomie suffisants pour que nous puissions reconnaître les uns des autres. L'on sait que, l'anonymat aidant, il est aussi difficile de distinguer un Slave d'un autre Slave qu'un Japonais d'un Nippon — ce qui apporte à certaines productions orientales une qualité d'insolite bien éloignée de leur académisme fondamental. Or, ici, nulle confusion possible : il y a une jeune Tchèque, d'une grâce tout occidentale, son paysan de mari, quaker slave, et trois déserteurs de la Guerre de Sept Ans qui se sont réfugiés dans leur maison isolée : l'ex-fiancé de la fermière, trop vite oublié et déserteur malgré lui, le déserteur de conscience, cynique, et le vieil hussard accidentellement pédophobe. Une fois pris congé, tous trois redescendent défendre la ferme attaquée par une horde de Prussiens pillards, ils aident leurs hôtes à fuir et meurent héroïquement au combat.

Tout film de guerre suscite des débats de ciné-club aussi infinis que

vains ; et celui-ci en particulier. On y trouvera tout ce que l'on voudra. Puisque l'on nous présente des déserteurs, qu'on les justifie, qu'on leur fait débiter des tirades sur l'absurdité de la guerre — une fois de plus — ce film est antibelliciste ; puisque nos tire-au-flanc reviennent casser la figure aux sales Prussiens, il est belliciste, et de façon beaucoup plus sournoise que n'importe quelle commande de l'armée : il se fonde sur un postulat anticonformiste et le dénonce à la fin. La vérité est qu'il oppose le combat pour une cause étrangère — pour les beaux yeux de la reine d'Autriche — au combat pour la cause nationale — la sauvegarde d'une famille tchèque. Voilà un distinguo subtil, roublard et assez artificiel, que l'on ne saisit qu'à la réflexion et que la mise en scène ne corrobore nullement : nos déserteurs abandonnent *une* armée plutôt que l'armée autrichienne. Et l'on reste sur l'impression d'horreur qui domine dès le premier plan.

Un regard fixe, tourné vers un écureuil. Bien entendu, le plan suivant nous précise que le regard est celui d'un cadavre ; un fantassin court à toute allure à travers les broussailles, poursuivi par la caméra : comme la plupart des films de l'Est, celui-ci abonde en figures formelles démodées et impersonnelles. Mais cette préciosité n'est pas à dédaigner : si elle n'a aucune valeur en elle-même, elle ouvre la voie à certaines bizarreries, fantaisies et variantes originales : le contraste entre cadavres et écureuil est par lui-même enfantin, mais il se justifie par les beaux mouvements plongeants qui nous rapprochent de la peau des cadavres.

Autre trait déconcertant : ce film est en noir et blanc ; il joue sur les teintes claires et feutrées des sous-bois, sur la blancheur des uniformes et surtout sur les différences entre les noirs, mais avec moins de talent qu'un Hawks ou un Wellman ; mais le noir finit par constituer la dominante, et nous n'y voyons presque plus rien : parti-pris attachant, mais qui retient notre adhésion à l'histoire.

Réfractaires au principe, nous nous retrouvons cependant en famille avec la qualité d'invention que nous propose Makovec. Les petits oiseaux, les gros oiseaux, les costumes, les chevaux, le sous-bois, les gosses l'inspirent plus particulièrement. Selon André Martin, Makovec, qui en est à son troisième film, a débuté, comme scénariste, avec Jiri Trnka, célèbre réalisateur de films de marionnettes. Voilà bien la pire école pour quiconque prétend exercer un art, dont, depuis Griffith, le but a toujours été de magnifier le geste de l'homme, et d'exprimer les aspects les plus concrets du monde sensible. Son influence explique sans doute ce goût prononcé des recherches formelles. Mais peut-être est-ce là un préjugé : conscient de son infirmité, le spécialiste de l'animation, le jour où il s'attaque à la mise en scène de la vie, ne fera-t-il pas tout ce qui est en son pouvoir pour éviter la cybernétique ?

A un film, quel qu'il soit, je ne demande que deux choses : qu'il ne me laisse jamais très conscient des raisons qui me le font aimer et, corollaire, qu'à la sortie, il ne me fasse pas en penser ce que j'en pensais avant la projection, sur la foi de quelque lecture ou opinion personnelle. J'aime *Les Enfants perdus*, en ce qu'il s'attache à ces franges de pénombre et d'incertitude qui séparent le récit de là réalité de la réalité elle-même, à l'invention plastique de *Men in War* dans les premières séquences et à l'obscurité concertée de *Raw Deal* par la suite.

Luc MOULLET.

Il y a toujours des militaires

THE NAKED AND THE DEAD (LES NUS ET LES MORTS), film américain en Technicolor et en RKO-Scope de RAOUL WALSH. *Scénario :* Denis et Terry Sanders, d'après le roman de Norman Mailer. *Images* : Joseph La Shelle. *Musique :* Bernard Herrmann. *Interprétation :* Aldo Ray, Cliff Robertson, Raymond Massey, Lili Saint-Cyr, Barbara Nichols, William Campbell, Richard Jaeckel *Production :* Paul Gregory pour la R.K.O., 1958. *Distribution :* Rank.

Les œuvres de fiction, à des degrés variables, ont un aspect commercial dont l'étude relève plus de la sociologie que de l'esthétique. Plus exacte-



Aldo Ray et Cliff Robertson dans *Les Nus et les Morts* de Raoul Walsh.

ment, l'esthétique seule ne saurait suffire à rendre compte d'un produit élaboré pour atteindre une certaine couche de consommateurs. Ainsi, chaque « collection » littéraire trouve et s'efforce de garder un type de lecteurs assez bien défini. Et pour rester dans le domaine du livre, le programme du « best-seller » est de multiplier l'avantage du produit commercial par la variété des types de consommateurs : il faut que chacun y trouve son bien au gré d'une intrigue facile à suivre. Cela demande beaucoup de pages, attrait supplémentaire aux yeux du public féminin, friand d'abondante lecture. Il est conseillé de remuer des grandes idées pour garantir la tenue de l'entreprise, et de les remuer assez peu pour ménager le lecteur. De l'action et du sentiment, du sexe et de la violence : point trop de chaque. La publicité fait le reste.

On comprend que ce genre d'ouvrage soit le pactole des producteurs en quête de sujets sûrs, c'est-à-dire de succès assurés. Les lecteurs du livre voudront retrouver sur l'écran les personnages et les péripéties, et la publicité de l'ouvrage (celui-ci couronné du prix Pulitzer) profitera au film. La nécessité de toucher un vaste public ayant déjà imposé au romancier un canon en tous points semblables à celui des superproductions, l'adaptation ne soulèvera guère de difficulté ; au surplus, on peut supprimer autant d'épisodes que l'exige la durée du spectacle, sans compromettre aucunement la trame assez lâche de l'intrigue.

Mais si le passage du roman au film est si facile, n'est-il pas à craindre que les défauts du genre ne passent avec le reste ? Or, des *Nus et des Morts,* Walsh a fait une œuvre que son ambition place au niveau des meilleurs de ses films. C'est sa veine gaillarde et colorée, celle où nous l'avons vu puiser le plus volontiers son inspiration depuis quelque temps, que nous nous attendions à le voir exploiter de nouveau. Et voici qu'il creuse sa veine sérieuse pour y prendre du plus riche minerai. Le sujet voulait le ton ? Voyez plutôt *Battle Cry* (dont quelques plans d'ailleurs figurent dans *The Naked and The Dead*) et dites-moi si la guerre ne peut pas se traiter aussi dans le style des *Gaîtés de l'escadron* : il suffit de laisser l'attention se porter sur le repos du guerrier, dont on sait que la

détente ne s'embarrasse pas de nuances. Ce film-ci commence justement où l'autre finissait : ici les évocations d'une vie civile passée éclairent peut être la conduite des personnages en guerre (ou mieux celle-ci n'est pas le fruit de celle-là, mais seulement une autre manifestation d'un même caractère), elles n'en sont pas moins rejetées dans un passé révolu, avec, parfois, ce que cela comporte de mélancolie : ainsi dans cette belle scène où la profusion d'une chevelure vient comme un rideau masquer un baiser.

Significatif jusque dans ses refus, ce film pourrait à juste titre s'appeler « Hommes en guerre » puisqu'il ne veut retenir d'autre sujet que le rapport des hommes et de la guerre. Dans *A Time to Love and a Time to Die* E. M. Remarque et Douglas Sirk, de façon sans doute plus attrayante pour le spectateur sentimental, mais enfin assez subversivement, choisissaient de restreindre leur point de vue à celui de l'individu : position séduisante, mais indéfendable, car nous savons bien que, si nous fermons les yeux, le monde n'en continue pas moins d'exister. Ici, Walsh se montre avant tout préoccupé de prendre le point de vue juste sur la guerre. Et que la psychologie ne soit pas son fort importe peu, puisqu'en définitive tout problème de rapport est un problème moral, comme était essentiellement moral le propos de *Pursued* ou *Colorado Territory*.

Il est facile de déceler chez Walsh le goût de situations point tant fortes que clairement posées. Mais regardons-y à deux fois avant de prétendre que son film manque de sublimité; la subtilité elle-même peut aimer prendre le plus court chemin : morale d'action. Que si thèse il y a, nous la verrons tôt soumise au jugement des actes. Le général et son protégé le lieutenant peuvent bien s'opposer dans leur conception du maniement des hommes ; faut-il avec eux nous laisser enfermer dans l'alternative qu'ils posent, quand les événements leur donnent tort à tous deux ? Leurs raisons, et la raison de leurs raisons, humainement explicables, n'empêchent qu'ils ne soient, l'un piètre général, l'autre piètre lieutenant, parce que l'un et l'autre s'égarent sur de faux problèmes.

Que reste-t-il alors ? Il reste que les guerres sont menées par des hommes comme le sergent Croft, par ceux qui connaissent le plus court chemin. Antipathique, soit ; sans scrupules, soit. Mais c'est la sympathie qui est hors de mise, et le scrupule. Que celui-là finisse par être abattu par l'un de ses semblables, ce n'est pas pour faire triompher la morale, mais sa morale même en action : lui-même eût accompli semblable geste si le cas s'en fût présenté. Et il fallait être de la taille de Walsh pour n'être pas frappé d'une infériorité d'intellectuel devant tel personnage, comme ce fut le cas d'Anthony Mann dans *Men in War*. Walsh ne s'en laisse pas imposer par son personnage qu'il sent parfaitement ; si contre son habitude il tient ses distances avec ce coquin, c'est bien sûr qu'il connaît exactement la bonne distance avec ce genre d'hommes dont son œuvre abonde. Fait remarquable, le personnage est peint avec beaucoup de nuances sans que les vertus de l'analyse y interviennent ; mais celles plutôt de changement de distance. L'astuce a été de le rendre fort déplaisant d'emblée, à mi-chemin de l'odieux et du ridicule, crachant sa bière dans le décolleté d'une fille comme je croyais qu'on ne le faisait plus depuis Louis XIII, roucoulant comme seul un taureau sait le faire, et je ne parle même pas de sa façon de traiter les prisonniers. Puis, comme si la mise au point se modifiait progressivement le voici devenir le centre d'une réflexion sur la guerre dont une scène de beuverie développe les thèmes sur un mode inspiré de Shakespeare.

Cette variation de mise au point, nous la trouvons aussi dans l'emploi des acteurs, des incidents, des extérieurs. La seconde partie du film est consacrée à l'histoire d'une patrouille qui va s'amenuisant. La guerre tourne à l'aventure à mesure que se précisent les rapports au sein du petit groupe et le film tourne comme il est normal au western. Après la touffeur de la jungle où tout se fond en une commune verdure, le paysage s'aère, l'homme y retrouve sa mesure. Walsh sensible au pouvoir expressif des lieux, joue prestigieusement sur la perspective des montagnes, sur la brume et les rochers, sur l'ombre des nuages glissant dans la prairie. Ce cinéma là n'est peut être pas des plus grands, du moins procure-t-il ce rare plaisir : le spectacle d'un artiste qui sait ce qu'il fait.

Philippe DEMONSABLON.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Dura Lex

LA LOI, film français de JULES DASSIN. *Scénario :* Jules Dassin d'après le roman de Roger Vailland. *Dialogues :* Françoise Giroud. *Images :* Otello Martelli. *Musique :* Roman Vlad. *Interprétation :* Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni, Yves Montand, Pierre Brasseur, Mélina Mercouri, Paolo Stoppa, Raf Mattioli. *Production :* Groupe des Quatre — G.E.S.I. — Titanus, 1958. *Distribution :* Corona.

Nous aimions bien Dassin quand il tournait à la pseudo-sauvette chez les primeurs italiens de San Francisco, dans le vieux métro en bois de New-York ou les docks rêveurs de Londres, cette ville charmante, disait Guitry, que les Anglais s'obstinent à appeler London. Mais hélas ! notre Jules se prit un jour au sérieux et s'en vint en France avec un passeport de martyr. Hier, le *Rififi* put faire illusion. Aujourd'hui, il ne vient pas à la cheville du *Grisbi* qu'il démarqua, et encore moins de *Bob*, qui le démarqua. La suite est un air connu. Si Billy Grahame était cinéaste, nul doute qu'il s'appellerait Jules Dassin. Laisser notre apprenti philosophe prêcher sur les plateaux européens, c'est laisser croire à un athlète forain qu'il est capable d'expliquer Aristote. Après *Celui qui doit mourir*, qui voulait en être la preuve par l'eau-forte, arrive *La Loi*, qui en est la preuve par l'eau de rose. Le roman de Vailland vaut ce qu'il vaut, mais ce qu'en ont fait Dassin et Françoise Giroud ne vaut pas grand-chose. Quelques scènes chantées et dansées laissent entrevoir dans quel sens aurait dû s'orienter le film : celui d'un Arlequin et Colombine modernes. De nouveau, hélas ! notre Jules, se croyant Hercule, se prit au sérieux et fonça au contraire dans le mélina-mélo. Le résultat est là : même pas un joli plan pendant deux heures de projection. Mastroianni cabotine horriblement. Pierre Brasseur roupille. Montand, de mon temps, était mieux. Et Gina ? Il faut croire que c'était la seule actrice capable de jouer une fille de quatorze ans puisque Dassin fit faire avant de l'engager des bouts d'essai à toutes les jeunes stars, de Pascale Petit à Mireille Granelli en passant par Mylène Demongeot, Mijanou Bardot, Pascale Audret et *tutte quante*. J'ai vu par hasard deux de ces essais. La claquette annonçait mademoiselle une telle : on voyait entrer au fond du décor la fille qui s'avançait pour venir embrasser au premier plan un homme en amorce. Le baiser durait de longues secondes. Le type se retournait alors vers la caméra avec un air de marchand de tapis et disait « coupez ». C'était Jules Dassin. — J.L.G.

La paille et la poutre

THE LAW AND JAKE WADE (LE TRESOR DU PENDU), film américain en Cinémascope et en Métrocolor de JOHN STURGES. *Scénario :* William Bowers, d'après le roman de Marvin H. Albert. *Images :* Robert Surtees. *Interprétation :* Robert Taylor, Richard Widmark, Patricia Owens, Robert Middleton, Henry Silva. *Production :* William Hawks, 1958. *Distribution :* M.G.M.

Le premier plan est de bon augure : un cavalier, seul, s'avance au pas dans un paysage éclairé par le soleil rasant du petit matin. Suivent alors quelques belles images, signées Robert Surtees, nimbées de cette lumière blanche familière aux gens qui se couchent tard. Le dernier carton du générique s'efface en même temps que le cavalier fait son entrée dans une bourgade dont les rues désertes attestent que les habitants sont encore au lit. L'homme met pied à terre et la caméra, d'un mouvement savamment calculé, s'en va recadrer, dans le haut du champ, une pendule marquant six heures moins vingt : tout John Sturges est dans ce laborieux pléonasme.

La trame de ce western de vulgarisation ne vaut sans doute pas cher de la réplique, mais du moins elle comportait quelques scènes fortes dont eût su tirer parti un cinéaste moins balourd que Sturges. Pour ne citer que la meilleure, celle où Robert et Patricia tentent de s'enfuir en dévalant au fond d'un ravin sablonneux, il semble que son intérêt soit passé outre l'entendement de notre docteur ès cadrages : il a choisi de la filmer latéralement, si bien que c'est au spectateur d'imaginer que la poussière soulevée par la chute des deux fuyards empêche les bandits de tirer sur eux, puisqu'à aucun moment Sturges ne nous montre le point de vue des uns ou des autres. Quoi qu'il en soit, cette idée est plus séduisante que la chute théâtrale qui clôt cette course au fond du cañon : la voix « off » du geôlier accueillant les fugitifs, alors qu'ils se croyaient tirés d'affaire, est un effet dont la vulgarité condamne définitivement son auteur. Celui-ci d'ailleurs ne peut s'empêcher de progresser autrement qu'à coup d'effets souvent des plus grossiers : malheureusement, c'est incontestablement ce dont il use le moins bien. Si chez lui les Indiens ne sauraient lancer leurs flèches ailleurs que sur l'objectif, que ces pailles dans l'optique de la caméra ne nous fassent pas perdre de vue la poutre dans l'œil du metteur en scène. — Ch. B.

Ces notes ont été rédigées par CHARLES BITSCH et JEAN-LUC GODARD.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 14 JANVIER AU 10 FÉVRIER 1959



8 FILMS FRANÇAIS

Le Fauve est lâché, film de Maurice Labro, avec Lino Ventura, Estella Blain, Paul Frankeur, Alfred Adam, François Chaumette, Nadine Alari, Jess Hahn. — Lino Ventura, qui se prend déjà pour Gabin, nous agace autant à son deuxième film que Constantine à son vingtième. Le style de confection Chavane-Gaumont n'a plus aucun secret pour Labro.

Les Jeux dangereux, film de Pierre Chenal, avec Pascale Audret, François Simon-Bessy, Jean Servais, Louis Seigner, Germaine Montero, Joël Flateau. — Succédané de *La Fureur de vivre* à Ménilmontant, avec quelques relents de *Judex*. Fausse crasse poétique, comme Carné lui-même n'ose plus en faire.

La Loi. — Voir note de Jean-Luc Godard dans ce numéro page 61.

Les Naufrageurs, film en Dyaliscope de Charles Brabant, avec Henri Vidal, Dany Carrel, Renée Cosima, Charles Vanel, Madeleine Sologne, Carl Schell. — Scénario grotesque qui nous reporte quinze ans en arrière. Mise en scène consciencieuse gâchée par des acteurs laborieux.

Nina, film de Jean Boyer, avec Sophie Desmarets, Jean Poiret, Michel Serrault, Yves Robert. — Boyer tourne en quinze jours et n'en fait pas mystère. Dans le genre « à la manière de Guitry », Roussin pouvait faire mieux, mais pouvait faire pis. Poiret et Serrault font rire.

Ramuntcho, film en Agfacolor de Pierre Schoendoerffer, avec Mijanou Bardot, François Guérin, Roger Hanin, Gaby Morlay, Moustache, Mary Glory. — Ce sujet, difficilement sauvable, ne pouvait compter que sur le secours d'un certain charme décoratif. Or tout est laid.

Les Rendez-vous du Diable. — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 53.

Le Vent se lève, film d'Yves Ciampi, avec Curd Jurgens, Mylène Demongeot, Alain Saury, Daniel Sorano, Raymond Loyer, Robert Porte. — Le point de départ aurait pu être celui d'un excellent film d'aventures, ou d'un Simenon. Mais pour faire du neuf, mieux vaut ne pas faire encore appel à l'équipe littéraire du *Guérisseur*, et la venue à la rescousse de Pierre Bost, récrivant à la hâte les dialogues derrière les décors au fur et à mesure du tournage, n'a pas sauvé l'entreprise.

13 FILMS AMERICAINS

The Defiant Ones (*La Chaîne*), film de Stanley Kramer, avec Tony Curtis, Sydney Poitier, Theodore Bikel, Charles McGraw. — L'histoire du noir et du blanc entravés d'une même chaîne est le type du faux « bon sujet ». On peut construire sur lui une scène mais non pas, Stanley Kramer nous le prouve, quatre-vingt-dix minutes de film. Dialogues complaisants. Mise en scène peut-être plus sincère, mais sans personnalité.

Gunman's Walk (*Le Salaire de la violence*), film en Cinemascope et en Technicolor de Phil Karlson, avec Van Heflin, Tab Hunter, James Darren, Kathryn Grant. — Honnête western sur le thème classique de la dynastie du conquérant. La fine équipe Columbia ne manque ni de goût, ni de savoir-faire, mais Karlson échoue là où Mann commencerait à triompher, c'est-à-dire dans le passage au tragique.

Hell's Outpost (*Le Carrefour de l'Enfer*), film de Joe Kane, avec Rod Cameron, Joan Leslie, John Russel, Chill Wills. — Westerns ou policiers, les films de ce vieux Joe sont toujours aussi médiocres. Que cela soit entendu une fois pour toutes.

Imitation General (*Le Général Casse-Cou*), film en Cinemascope de George Marshall, avec Glenn Ford, Red Buttons, Taina Elg, Dean Jones. — Vaudeville militaire édifiant, puisque si le sergent se fait passer pour général, ce n'est que pour la plus grande gloire de l'armée américaine. D'un humour bien chiche.

Maracaïbo (*Tueurs de feux à Maracaïbo*), film en VistaVision et en Technicolor de Cornel Wilde, avec Cornel Wilde, Jean Wallace, Francis Lederer, Abbe Lane. — Film d'aventures parfaitement conventionnel, non dépourvu cependant d'un certain charme, né peut-être de l'excès même de la convention.

The Monolith Monsters (*La Cité pétrifiée*), film de John Sherwood, avec Grant Williams, Lola Albright. — Le film de Science-Fiction bat tous ses records d'infantilisme. Il n'y a pas même le moindre monstre à se mettre sous la dent, rien que des cailloux.

The Naked and the Dead (*Les Nus et les morts*). — Voir critique de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 58.

Raintree County (*L'Arbre de vie*), film en M.G.M. 65 et en Technicolor de Edward Dmytryk, avec Elizabeth Taylor, Montgomery Clift, Eva Marie Saint, Nigel Patrick. — Cette pauvre petite chose voudrait se faire prendre pour un second *Gone with the wind* : un scénario empêtré, peu de crédits et l'intervention de Dmytryk font rapidement justice de cette prétention.

The Remarkable Mr. Pennypacker (*Le Remarquable Mr. Pennypacker*), film en Cinemascope et en De Luxe de Henry Levin, avec Clifton Webb, Dorothy Mac Guire, Charles Coburn, Jill St John. — Petit vaudeville familial, d'un ennui absolu. Levin n'en dissipe pas la tristesse.

Run of the Arrow (*Le Jugement des flèches*). — Voir article de Luc Moullet dans ce numéro page 11.

The Saga of Hemp Brown (*L'Implacable poursuite*), film en Cinemascope et en Eastmancolor de Richard Carlson, avec Rory Calhoun, Beverly Garland, John Larch, Russel Johnson. — Aussi sentimental que bâclé. Malgré tout, les films de Richard Carlson (auteur de l'épatant *Quatre tueurs et une fille*) ont toujours un petit ton original. Il sait donner à ses personnages et au décor une sympathique et désinvolte allure picaresque.

A Time to Love and a Time to Die (*Le Temps d'aimer et le temps de mourir*). — Voir critique de Jean-Luc Godard dans notre prochain numéro.

Vertigo (*Sueurs froides*). — Voir critique d'Eric Rohmer dans ce numéro, page 48.

4 FILMS ANGLAIS

Horror of Dracula (*Le Cauchemar de Dracula*), film en Eastmancolor de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Michael Gough, Melissa Stribling, Christopher Lee. — Vampires en chaîne. Si la comédie anglaise ne fait plus rire personne, on n'en saurait dire autant de cette nouvelle série de la perfide Albion.

Me and the Colonel (*Moi et le Colonel*), film de Peter Glenville, avec Danny Kaye, Curd Jurgens, Nicole Maurey, Françoise Rosay, Akim Tamiroff. — Comment, pendant l'exode de 1940, le pauvre petit juif, par sa gentillesse et sa débrouillardise, vaincra peu à peu l'antisémitisme de son orgueilleux compagnon de route. Humour d'un goût douteux.

Passeport to Shame (*Passeport pour la honte*), film d'Alvin Rakoff, avec Eddie Constantine, Odile Versois, Diana Dors, Herbert Lom. — Où la solidarité des chauffeurs de taxi londoniens met fin à l'activité d'une bande de souteneurs. Alvin Rakoff a la curieuse manie de faire un film d'action en ne filmant que les gens qui regardent cette action.

The Widow (La Veuve), film de Lewis Milestone, avec Patricia Roc, Anna-Maria Ferrero, Massimo Serato, Akim Tamiroff. — Milestone débrouille ces entrelacs sentimentaux avec la légèreté bien connue de l'éléphant dans le magasin de porcelaine. La casse est sans importance, il ne s'agit que de faïence de série dans le style d'avant-guerre.

2 FILMS ALLEMANDS

Anders als du und ich (*Le Troisième sexe*), film de Veit Harlan, avec Paula Wessely, Paul Dahlke, Christian Wolff. — Une mère est accusée de proxénétisme pour avoir favorisé les penchants les plus normaux de son fils. Veit Harlan traite ce sujet insolite avec lourdeur, convention et didactisme, mais non sans un certain souci du pittoresque.

Das Schloss in Tyrol (*Vacances au Tyrol*), film en Agfacolor de Geza Radvanyi, avec Erika Renberg, Karl-Heinz Böhm, Maria Andergast, Richard Romanovsky. — Après l'avalanche des Romy Schneider, nous en sommes maintenant aux exploits de son ex-partenaire ; mais toute occasion est bonne à Radvanyi de nous rappeler que rien n'est trop médiocre pour lui.

1 FILM CHINOIS

La Fille aux cheveux blancs, film de Wang Pin et Chouei Houa, avec Tchao Lou, Tchang Chou-Wei, Tien Houa, Hou Peng. — Vieille légende chinoise à laquelle on a ajouté une fin de propagande. Ton hargneux. Toiles peintes.

1 FILM TCHEQUE

Ztracenci (*Les Enfants perdus*). — Voir critique de Luc Moullet dans ce numéro, page 57.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS